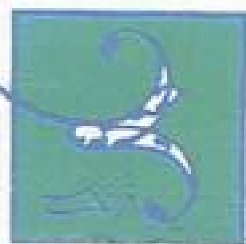
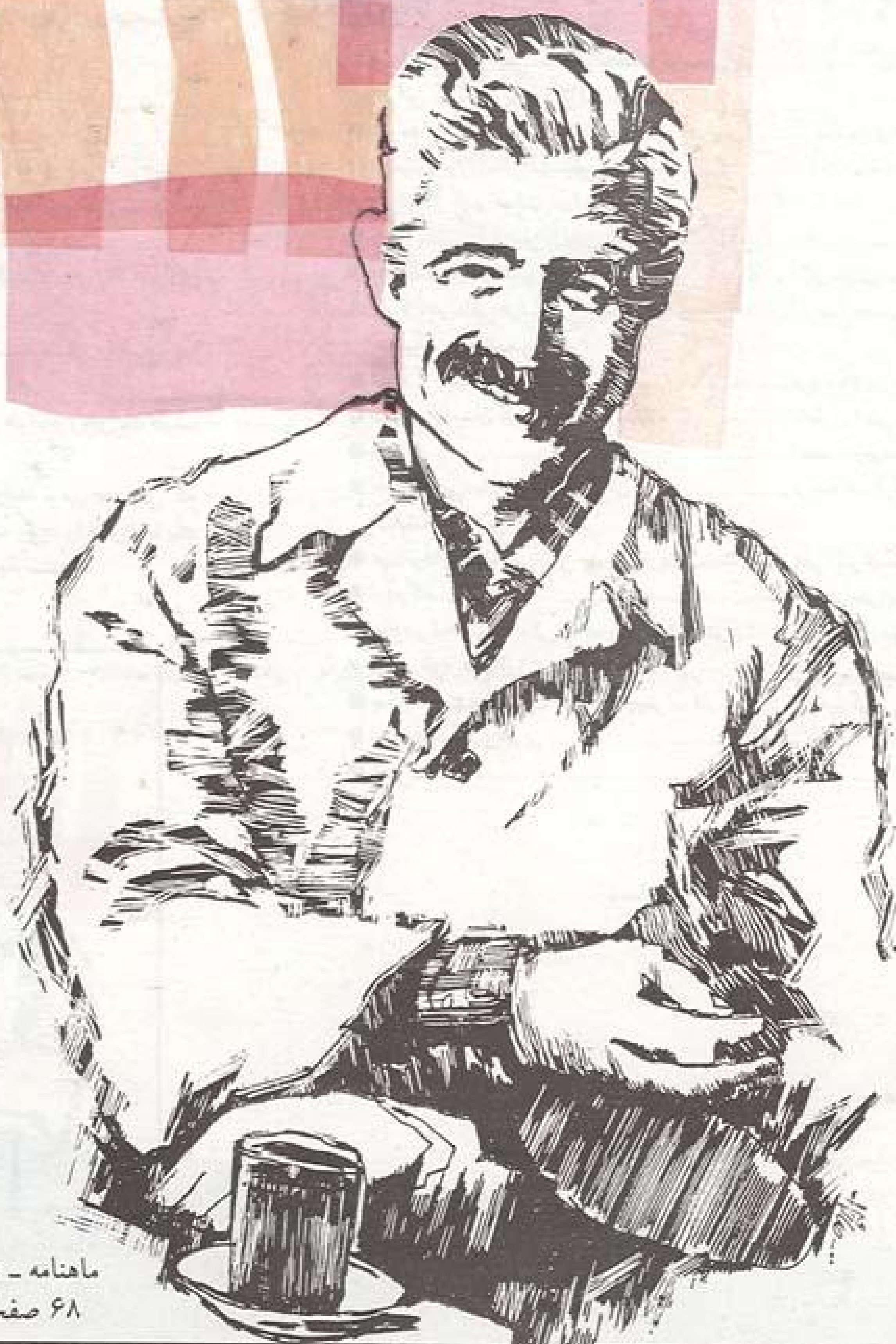
ادبستان



با گفتار و آثاری از:

استاد احمد آرام، استاد جواد معروفی، دکتر ساسان سپنتا، فرامرز پایور، ناصر زراعتی، علی اکبر کسمایی، ادوارد آلبی، عبدالرضا حریری، فاضلی بیرجندی، سیروس سعیدی، گابریل گارسیا مارکز و....

همراه با نامهٔ منتشرنشده‌ای از جلال آل احمد



۲۱

ماهنامه ـ شهریور ۱۳۷۰

۶۸ صفحه ـ ۲۵۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال دوم ـ شمارهٔ نهم (پیاپی: ۲۱)
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۲۸۴۴۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.



■ رو و پشت جلد: جلال آل احمد ـ نمایشگاه هنر ایران در آلمان، کار حبیب صادقی
□ داخل جلد: مرد و تنبور، حسین راهکوه

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 2, No 9, September. 1991)
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

● سخن کوتاه ۳
● با خوانندگان ۴
● نامهٔ منتشر نشده‌ای از جلال آل احمد (با حواشی شمس آل احمد) ۶
● از ورای خاطرات گونه گون (های صحبت استاد احمد آرام) ۸
● آخرین خاطره از پطروگراد .... ژان مریلیس / ترجمهٔ سیروس سعیدی ۱۲
● پلبشوی فرهنگ نویسی (پیرامون دو فرهنگ لغات جدیدالانتشار) .... حسن هاشمی میناباد ۱۸
● استاد جواد معروفی: با پیانو قطعات موسیقی ایرانی را به خوبی می‌توان نواخت ۲۲
● شعر معاصر جهان (سه شعر از دیوید دیوپ و آدونیس) ...... ترجمه پرویز امین زاده ـ شهاب بروجردی ۲۵
● فرامرز پایور: تعالی موسیقی ملّی و سنّتی ایران در گرو حمایت دولت است ۲۶
● طبل آتش (گزارشی از یك رمان در دست انتشار) ۲۹
● دستگاههای موسیقی ایران .... دکتر ساسان سپنتا ۳۰
● مارکز: موسیقی فرهنگی در نهایت از موسیقی عامیانه سرچشمه می گیرد .... (ترجمهٔ فاضلی بیرجندی) ۳۶
● آسیه... آسیه .... فرهاد پاك سرشت ۳۸
● نقدی بر داستان کوتاه «آسیه... آسیه» .... ناصر زراعتی ۴۰
● حادثه! .... احمد آذرهوشنگ ۴۱
● ادوارد آلبی: با آموزش نمی‌توان نمایشنامه‌نویس خلق کرد .... ترجمهٔ عبدالرضا حریری ۴۴
● عبدالوهّاب نابغهٔ موسیقی مصر (آخرین قسمت) ...... علی اکبر کسمایی ۴۸
● اردوگاه .... رحمت حقی‌پور ۵۲
● پیام دو شخصیت اصلی جنگ و صلح: زیستن .... برای خود هیچ ارزشی ندارد .... محمدحسن مهدیان ۵۴
● چگونگی تهیه و تألیف «فرهنگ چینی به فارسی» .... ابراهیم گرجی‌زاده ۶۰
● اخبار فرهنگی و هنری ۶۲
● شهر کتاب ۶۵



بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

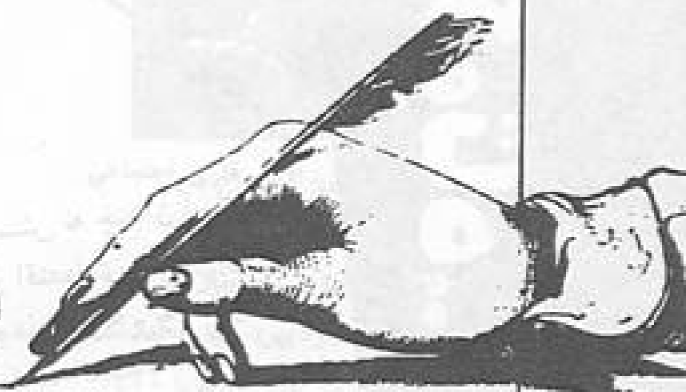
□ در نگاهی درونکاو به پدیدهٔ «روشنفکری» در تاریخ یکصد سالهٔ اخیر کشورمان، این پرسش نه چندان آسان پیوسته ذهن روشنفکران درگیر با مسایل، تناقضات و مشکلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را به خود مشغول داشته است که: چرا «روشنفکر» در برقرار ساختن پیوندی پیگیر و مؤثر و کارساز با توده‌های مردم ـ به منظور روشنگری، ارتقاء فرهنگی و هدایت ـ غالبا و در عمل اجتماعی احساس ناتوانی و ناکامی کرده است؟

در این مورد بسیاری از روشنفکران بحث‌هایی را از زاویهٔ دید و با تکیه بر نوع نگرش و دانش خود مطرح کرده‌اند و در جستجوی پاسخ تلاش و تقلاهایی داشته‌اند؛ و شادروان جلال آل احمد که به حق «عصب مشتعل» لقب گرفته بود، با عنایت به نیازها و ضرورتهای دوران خود، به پشتوانهٔ تجربه‌ای گرانسنگ از پشت سر گذراندن برخی تحولات و بحرانهای همه گیر، صریح‌تر و پیگیرتر از دیگر روشنفکران و نویسندگان همدورهٔ خود به مقولهٔ «روشنفکری» پرداخت و در بسیاری از مقالات و داستانهای خود، به ویژه در دو اثر معروفش «غربزدگی» و «در خدمت و خیانت روشنفکران» موضوع نقش و تأثیر جریانهای روشنفکری و کردار و حرکت روشنفکران را ـ در معنای گسترده و با درنظر گرفتن معنای وسیع روشنفکری ـ مطرح کرد.

اکنون نیز تلاشهایی متفاوت و چند سویه برای تبیین وضع و نقش «روشنفکر» و یافتن پاسخ به پرسشهای پیشین و دیرین در این مورد ادامه دارد:

«روشنفکر» کیست؟ چه نقش و تأثیری در زدودن تاریکیهای فکر و زندگی دارد؟ و تا چه حد و در چه عرصه‌هایی می‌تواند بر روند رشد اجتماعی و فرهنگی اثر مثبت و سازنده بگذارد؟

سخن کوتاه، «روشنفکر» چه جایگاهی دارد و در قبال جمع و جامعه چه رسالتی برعهدهٔ اوست؛ و نهایتاً برای یافتن پیوند با مردم چه باید بکند؟



با خوانندگان...

برای که ترجمه می کنیم؟

□ دوستان ارجمند ادبستانی

ضمن عرض سلام و آرزوی موفقیت برای شما، یقیناً در این مورد به بنده حق می‌دهید که به امانت‌داری در ترجمه معتقد باشم. عنوان متن انگلیسی مطلبی که [با ترجمهٔ اینجانب] در شمارهٔ تیرماه ادبستان چاپ شده، چنین است:

Who Do We Transpate For?

و این یعنی: «برای که ترجمه می کنیم؟» امّا عنوانی که ماهنامه برای آن انتخاب کرده «چرا ترجمه می‌کنیم؟» است. و باز حتماً قبول دارید که «چرا» شامل انگیزه نیز می‌شود، حال آنکه «برای که...» غایت این انگیزه را بیشتر مشخص می کند، علّت این تغییر را نمی‌دانم امّا ای کاش این طور نمی‌شد...

بهزادقادری

■ همکار محترم و صاحبنظر، آقای قادری

دقّت و وسواس علمی شما قابل احترام است. تمامی مطالبی که از سوی خوانندگان برای چاپ در ادبستان ارسال می شوند دارای عنوان انتخاب شده از سوی مؤلف، محقق و یا مترجم هستند. روال عادی کار هم این است که بعد از مطالعهٔ مطلب و انتخاب برای چاپ شدن در ماهنامه، همکاران ادبستانی بنا به برداشت و درکی که از مطلب خوانده شده پیدا کرده‌اند، عنوان مناسبی برای آن در نظر می‌گیرند و این عناوین و تیترهای انتخاب شده نیز به لحاظ سابقهٔ کار مطبوعاتی و فرهنگی همکاران، بعضاً مناسبتر از عناوین پیشنهاد شده از سوی نویسندگان است. با همهٔ این تفاصیل، قبول داریم که در انتخاب عنوان مطالب ترجمه شده باید به مسألهٔ رعایت «امانت ادبی» هم کاملاً توجّه کرد. از توضیحی که برای ما (و در حقیقت برای خوانندگان ادبستان) فرستاده اید تشکر می کنیم.

موسیقی اصیل ما روحانی است و یك عمر مجاهدت می‌طلبد

□ سردبیر محترم و مدیر مسئول مجله وزین ادبستان

با نهایت احترام و عرض ادب تقاضا دارم دستور فرمایند این شرح کوچك را در مورد مقالهٔ بزرگداشت بزرگمرد تاریخ موسیقی ایران استاد اقبال السلطان که به قلم شیوای آقای میر محمود میرزاده نوشته شده و در ماهنامهٔ تیرماه ۱۳۷۰ به چاپ رسیده و احتیاج به جرح و تعدیل دارد و در بعضی موارد اظهارات خلاف واقع در آن ابراز گردیده برای روشن شدن اذهان عمومی و برای پاسداری از تاریخ موسیقی اصیل و شرح حال صحیح بزرگان هنر این آب و خاك درج نمایند. خیلی متشکرم.

آنچه بنده را وادار به نوشتن این مقاله می کند دو موضوع است:

۱ـ اخیراً مشاهده می‌شود که بعضی از جوانان هنرمند ما وقتی می‌خواهند نواری پخش کنند و یا کنسرتی برگزار نمایند برای خودشان هویّت هنری مفصّلی درست می‌کنند. به این معنی که خودشان را به درست تا نادرست به استادانی می بندند که شاید در طول عمرشان یکدفعه هم به خدمتشان نرسیده‌اند. منظور نگارنده یادآوری نکاتی به این عـزیزان می‌باشد. موضوع دوّم در مورد شرح حال بزرگان موسیقی این مملکت می‌باشد. چنانچه می‌دانید متأسفانه ما شرحهای کوتاه ومختصری اززندگی این بزرگان داریم و مقصود اینجانب پاسداری از تاریخ صحیح موسیقی اصیل ایرانی و شرح حال بزرگان این هنر می باشد و بس که فکر می کنم این خود مورد نظر و علاقهٔ تمام هنرمندان حقیقی و هنردوستان این آب و خاك بوده باشد. نظر به سوابقی که نگارنده با این استاد بزرگ تاریخ موسیقی ایران و سایر استادان بزرگ موسیقی ایرانی داشته و سالها از خرمن پربرکت هنرشان خوشه‌ها چیده و از محضر پرفیض و برکت شان بهره مند گشته است و به جهت این که اهل ذوق و دوستان هنرمند (مخصوصاً خواص) از این سوابق باخبر هستند، مصراً از بنده خواستند که در این مورد هم برای ادای دین به استاد بزرگوار و هم برای روشن شدن اذهان عمومی چند کلمه ای بنویسم.

اینك با شرح مختصر مقدمه و موضوع مقاله که در بالا متذکر شدم از آقایان هنرمندان عزیز و جوانمان تقاضا دارم که بیشتر روی پای خود بایستند. موسیقی اصیل ما روحانی است و حقیقتاً یك عمر کار و مجاهدت می خواهد. بایستی هنرمند عاشق باشد و با جان و دل ریاضت بکشد تا به جائی برسد و عجله هم نداشته باشد. چون زمان خود یك قاضی حقیقی است. شهرت کاذب چندروزی بیش نمی پاید ولی هنر حقیقی که عامهٔ مردم هنردوست و افکار عمومی پشتوانه اش باشند، ماندگار خواهد بود. جوانان ما باید سعی کنند در کارشان و در زندگی شان صفا، شهامت، درستکاری و امانت‌داری داشته باشند. از بزرگان مابودند کسانی که بی‌وضو دست به ساز نمی‌بردند و باصدایشان و آوازشان بامعبود راز و نیاز می کردند. به قول استاد شهریار: شب است و چهچهه اقبال سر به عرش افراز /اُفق شکافد و مرغان قاف در پرواز بر جوانان ما فرض است که قدر و ارزش این هنر والا را با این سوابق روحانی و درخشان بدانند و باصداقت تمام از آن پاسداری نمایند نه این که خدانکرده درست و یا نادرست کسی خودش را به استادانی اسناد دهد که در عمرش شاید یك مرتبه هم به فیض درك محضرشان توفیق نیافته است و این خود از هنرمند جماعت حقیقتاً عجیب و امری دور از صداقت است. موضوع دوم این است که در مورد هنر و شخصیت استاد اقبال آذر هرچه بگویند و بنویسند کم است و حق ایشان ادا شدنی نیست. به قول استاد شهریار: او نبوغ قرن بود و قهرمان موسیقی /ورنه در هر باغ و راغی بلبلی خواننده هست.

شهرت و آواز هنر ایشان نه در ایران بلکه در سایر ممالك نیز شناخته شده است و صدای ایشان را با کاروزو ایتالیایی و شالیاپین روسی همردیف دانسته‌اند. البته تعریف و تحلیل موسیقی و هنرآوازی ایشان در این مختصر نمی‌گنجد (یك دهن باید به پهنای فلك) و من هم چنین قصدی ندارم. این کار مجالی و مقالی دیگر می‌خواهد. آقای میرمحمود میرزاده درمورد ایشان شرحی مفصل و مستوفیٰ و شیرین با جملات زیبا نوشته‌اند که از ایشان به سهم خود متشکرم و همچنین ازمسئولان انجمن موسیقی ایران که وسائل بزرگداشت اقبال رافراهم کرده اند و نیز از هنرمندانی که در کنسرت شرکت کرده‌اند ممنونم و توفیق همگان راخواهان. باشد که این شیوهٔ مرضیه بزرگداشت و ارج نهادن بزرگان هنرمان همیشه باصداقت ادامه یابد.

منتها آنچه آقای میرزاده نگاشته‌اند تعریفات کلی آواز وهنر استاد می باشد در صورتی که هنر اقبال و شخصیت والای اومولود عوامل مهم دیگری است که این ظرائف و رموز راباید از معدود افرادی که درك فیض حضورشان را داشته‌اند، آموخت ومتوجه شد که چرا هنر آواز اقبال تا این درجه درخشنده و پراهمیت می‌باشد و والا آنهائی که از راه نوار باهنر اقبال آشنا می شوند فرود یا فرود را همین طوری که در مقاله آمده به معنی اولیه‌اش یعنی بازگشت به مقام اول تفسیر خواهند کرد. در صورتی که این برداشت ازمعنای فرود در سطح معلومات مبتدی این هنر می باشد و استادی به عظمت اقبال که به «فرود» تاکید می کند. حتماً مفهوم بس مهم و گسترده تری از این تأکید در نظر دارد.

یادم افتاد سالهائی که ازمحضر شادروان استاد نورعلی خان برومند کسب فیض می کردم روزی این موضوع (فرود) مطرح شد من منظور اصلی استاد اقبال را با دلایل علمی و عملی برای استاد برومند شرح

دادم. ایشان با دقت همیشگی‌شان ضمن تأیید توضیحات، گفتند بحث خیلی جالب و آموزنده‌ای بود و من از کسی این بحث را نشنیده بودم. البته شرح این موضوع مفصل است همین قدر اینجا اشاره می کنم که منظور استاد اقبال آذر کیفیت فرود است نه خود فرود که این خود یکی از وجوه مشخصهٔ آواز اقبال می باشد. همچنین درمقاله آمده که استاد در برگزاری کنسرت در زمان دموکراتها که حقیقتاً نشان دهندهٔ عظمت روح آزادهٔ اقبال و شجاعت و شهامت و ایفای مسئولیت هنری یك هنرمند اصیل به مملکت و وطن خودش می باشد، این شعر عارف را خوانده است: خاك وطن رفت چه خاکی به سر کنم. به زعم من، این اشتباه است. اقبال با آن عظمت و شهامت وغیرت هیچوقت این شعر را نمی‌خوانده، بلکه خوانده است: لباس مرگ براندام عالمی زیباست /چه شدکه کوته و زشت این قبا به قامت ماست.

چرا که مجلس شوری نمی کند معلوم/ که خانه خانهٔ غیر است یا که خانهٔ ماست.

و... مطلب آخر این که چه خوب بود خوانندهٔ گرامی باصداقت اظهار می‌داشتند که ازنوارهای این مرد بزرگ عالم هنر استفاده و استنباط شخصی کرده‌اند که در آن صورت هم ایشان مجبور نمی شدند خاطرات مجعول و یا تأویلات و تفسیرهای دور از حقیقت و سطحی ازمکتب وهنر ایشان ارائه کنند.

توفیق تمامی هنرمندان این مملکت راخواهانم و بدنیست این مقاله را با نظریه استاد برومند دراینمورد بپایان برسانم که می گفتند: «کسی که از استاد یاد می گیرد باکسی که ازنوار یاد می گیرد فرقش این است که آنکه بااستاد روبرو نشسته، کامل یاد می گیرد و هر اشتباه و غلطی که داشته باشد استاد متذکر می‌شود و آخر کار اصلاح شده‌اش را یاد می‌گیرد. ولی کسی که بانوار کار می‌کند چیزی نمی‌تواند یاد بگیرد برای اینکه این زبان بسته (منظورشان نوار بود) توان ندارد که بگوید آقا نشد!» روانش شاد.

تبریز ـ اکبر هرسجی

■ آقای هرسجی عزیز

ضمن احترام به نظرات شما یادآوری می کنیم که به تعداد افراد علاقمند، در مورد هنر موسیقی، دیدگاه و عقاید مختلف وجود دارد و تمامی آنها نیز قابل بحث و بررسی و حتی ارائه به خوانندگان هستند و ما نیز همواره سعی کرده ایم محیط مناسبی برای عرضه عقاید سالم فراهم آوریم. فرصت مغتنمی است تا در همین جا از شما و سایر خوانندگان علاقمند که در زمینه هنر موسیقی دارای تجربیات، خاطرات و یا تالیفات با ارزشی هستند، دعوت کنیم آثار خود را برای ادبستان ارسال کنند.

پیرامون موسیقی سنتی ایران...

مدیریت محترم مجله ادبستان

در صفحات ۲۸ تا ۳۱ ادبستان شماره ۱۹ گوشه‌هایی از بیانات دکتر داریوش صفوت با عنوان «پیرامون موسیقی سنتی ایران و تطور آن» به چاپ رسیده بود. مطالعه محتوای این صفحات مرا بر آن داشت تا فعلاً در مورد بعضی موارد آن و به منظور آگاهی بیشتر خوانندگان مجله نظرات خود را ابراز کنم. در ستون دوم صفحه ۲۸ علاوه بر تقسیم موسیقی در دنیای قدیم توسط ایشان چنین آمده است: «تحقیقات انجام شده در این زمینه بیانگر این حقیقت هستند که قدیمترین کتب و آثاری که از موسیقی بر جای مانده است متعلق به اندیشمندانی چون استاد عبدالقادر مراغه‌ای صاحب کتب بحورالالحان و شرح ادوار ابن سیناصاحب کتاب الموسیقی الکبیر،صفی‌الدین ارموی، و فارابی بوده است که از حافظان قرآن بوده‌اند. یا اندیشه آنها در مورد موسیقی از فرهنگِ قرآنی مایه می گرفته است. نتیجه اینکه موسیقی سنتی ایران از فرهنگ قرآنی نشأت می گیرد و به تعبیر خواجهٔ شیراز که خود حافظ قرآن بوده است «هرچه کردند، همه از دولتِ قرآن کردند». موسیقی سنتی ایران بر فکر و اندیشه مبتنی است...» شایسته به نظر می‌رسد که در ابتدای امر اشتباهاتی را که در متن این ستون چاپ شده، متذکر شوم:

۱ـ عبدالقادر مراغه‌ای صاحب کتاب مقاصدالالحان است و بحورالالحان توسط فرصت شیرازی نگاشته شده است.

۲ـ صفی الدین اُرموی صاحب کتب رسالهٔ شرفیّه و کتاب الادوار است.

۳ـ جوامع علم موسیقی به زبان عربی که قسمتی از کتاب شفا است و همچنین دانشنامهٔ علایی به وسیلهٔ ابن سینا نگاشته شده است.

۴ـ کتاب الموسیقی الکبیر که به زبان عربی است، از آثار فارابی به شمار می‌رود.

چون به‌طور منطقی هیچ نظریه‌ای را نمی‌توان به عنوان حقیقت پذیرفت مگر آنکه روشن و بدیهی باشد یعنی وجدان آنرا به شهود دریابد و همچنین حقیقت آن به وسیلهٔ تحلیل منطقی مطابق با موازین علمی و تجربی اثبات شده باشد. در این صورت شایسته بود ایشان مانند سایر محققان از مراجع تحقیق و اینکه چه افرادی با چه اعتبار و دستمایه و مبنای علمی این مطالب را نگاشته و به ثبوت رسانیده‌اند نیز ذکری به میان می‌آوردند چون اگر این ادعّاها خدای نخواسته ناشی از حدس و گمان یا نظراتی غیرعلمی باشد در اینجا «مُصادرهٔ به مطلوب» به عمل آمده است. همانطور که ارسطو در اثبات اینکه زمین مرکز عالم است چنین استدلال کرده بود که: «طبیعت اشیای ثقیل آنست که به مرکز عالم گرایش دارند و تجربه نشان داده است که اشیای ثقیل به مرکز زمین می گرایند. پس زمین مرکز عالم است». به‌طوری که ملاحظه می‌شود در کبرای این قیاس مُصادرهٔ به مطلوب به عمل آمده است. امّا در مورد سنّت و سنتی:

سنت عبارت است از نقل داستان، روایت، حدیث و همچنین مطالبی که زبان به زبان و دهان به دهان از نسلی به نسل‌های دیگر منتقل شده باشد. چون سنّت‌ها و شعائر گذشته مجموعه‌ای از امور مربوط به مقاطع زمانی مختلف است و تأثیر اوضاع و احوال و شرایط فردی و اجتماعی افراد در زمانها و مکانهای مختلف بر روی هنرهای سنّتی متفاوت است، بنابراین شناخت ویژگیهای سنّت‌ها در هریك از مقاطع و تأثیرپذیری آنها از یکدیگر و سایر سنت‌ها با توجه به اوضاع و احوال هریك کاری بس دشوار و تاحدّی ناممکن است.

هر فردی از افراد بشر موجودات عالم را از زاویهٔ بخصوصی می نگرد و به معنی وسیع کلمه شخصیت اخلاقی او، که شامل عواطف وافکار و عقاید و آرزوها و کمال مطلوبی که دارد می‌باشد، صیغهٔ مخصوصی به مشهوداتِ او می‌دهند، بنابراین می‌توان گفت که هنرمند سنّتی در یادآوری ارادیِ نفس، فقط به جستجوی آنچه که به ذهن سپرده است نمی‌پردازد و چون چیزی را که با توجّه به قدرت کمّی و کیفی حافظه از راه شفاهی به ذهن او وارد شده مانند آینه‌ای تمام‌نما با تمام ذرات و اجزاء و ریزه کاریهای خود نبوده است، مطالب جدیدی را که بنابه زاویهٔ دید و اطلاعّات تجربی و سایر خصوصیات فکری خود با آن متناسب می‌بیند به آن می افزاید. به عبارت دیگر با توجّه به قدرت حافظه و فراگیری و نگاهداری و بازشناسی، درصدی از مطالب آموخته شده را به همراه تخیّلات خود، مایهٔ کار قرار داده و بنابه ذوق و سلیقهٔ شخصی و شناخت‌های مختلفِ حسّی، سطحی، علمی، و به‌طور کلّی شخصیت و منش خود، شاخ و برگهایی به آن می افزاید و درواقع گذشته را با توجه به سلیقه و دیدگاه خود از نو می سازد. بسیاری از امور گذشته وقتی به یاد می‌آیند، عیناً مانند گذشته نبوده و خواه ناخواه تصرفّاتی در آنها بوجود می آید و به همین علّت واقعیت اوّلیهٔ هنرهای سنتی، با توجه به اینکه آثار و علائم مکتوبی نیز از آنها در دست نباشد، چنان مجهول و دور از دسترس است که جز به حدس و پیروی از قرائن و امارات، که آنها هم دارای اعتباری قابل توجه نیستند، نمی‌توان به آنها متوسّل شد. از طرفی چون بررسیِ علمیِ هر پدیده، با روشِ استقرایی، که ذهن را از امور جزئی به قوانین و اصول کلّی رهبری می کند، منوط به شناختِ اجزاء و عناصر تشکیل دهنده و نسبت‌های لازم و متعادل درمیان آنها و همچنین بررسی نحوهٔ قرار گرفتن هریك از اجزاءِ در جای خود و وظایف و روابط میان آنها است و ضمناً هر پدیده متناسب با هریك از عناصر تشکیل دهندهٔ آن و وظیفه‌ای که در برخورد با طبیعت دارد چگونه می‌توان با حدس و گمان دربارهٔ این نوع پدیده‌ها داوری نمود؟

با اینکه در جامعهٔ امروزی عقاید عمومی نفوذ بسیاری دارد و یکی از عوامل مهّم زندگی اجتماعی است ولی چون این نوع عقیده معمولاً قضاوتی است که جنبهٔ عاطفیِ آن بر جنبهٔ ادراکی و تعقلی آن می‌چربد و ضمناً از تعصّب نیز برکنار نیست بنابراین همیشه نمی‌توان آنرا معیار سنجش در آثار علمی و هنری دانست. والسلام.

سه شنبه هشتم مرداد ماه ۱۳۷۰ ـ مُصطفیٰ پورتُراب

جناب آقای پورتراب

نظر به احترامی که به تخصص و سوابق علمی شما در زمینهٔ موسیقی قائلیم مطلب بالا را چاپ کردیم، بااین توضیح که مطلب «پیرامون موسیقی سنتی ایران...» مستقیماً از سوی آقای دکتر صفوت برای ادبستان ارسال نشده و خبرنگار اطلاعات آن را از «واحد فوق برنامهٔ دانشگاه علوم پزشکی شیراز» دریافت کرده بود و به همین جهت احتمال دارد اشتباهات مربوطه ناشی از تایپ و یا بازنویسی مطالب باشد.

نامه منتشرنشده‌ای از جلال آل‌احمد



هیجدهم شهریورماه سالروز مرگ مرحوم جلال آل احمد، نویسنده، مترجم و محقق عزیز ما است. به همین مناسبت از دوست و همکار قدیمی موسسهٔ اطلاعات و برادر گرامی جلال، آقای شمس آل احمد خواهش کردیم دربارهٔ «جلال» چیزی بنویسد و بامطلب چاپ نشده‌ای از او را در اختیار ادبستان قرار دهد، که هنوز هم نوشته‌های او درمیان اهل کتاب، دوستداران و مشتاقان فراوان دارد.

نامهٔ چاپ نشدهٔ زیر توسط جلال درسالهای جوانی و خطاب به پدرش نوشته شده است. شمس آل احمد دربخشی از یادداشتی که همراه نامهٔ جلال برای ادبستان فرستاده، نوشته است:

«۱۸ شهریور سالروز مرگ مشکوك جلال است. «از زبان برادر» مجموعه‌ای است از نامه‌های جلال به پدر و مادر، به من و برادر بزرگمان و به دوستانش که به تدریج درخواهد آمد. از این کتاب که زیر چاپ است یك «قاضی» برایتان گرفتم. اشتها داشتید، نوش جان. نداشتید بیندازید جلوی سگ! طبیعی است که «من» این نامهٔ جلال را به پدرش، انتخاب کرده‌ام. به قصد حال گیری از دوغشا! یکی جغل جوانهای جدیدالاسلام که می‌خواستند جلال را «اسلامیزه» کنند. ودیگر خوابآلودگان دیر بیدار شده‌ای که می‌خواهند جلال را لامذهب و لائیك و نیهیلیست تبلیغ کنند. که هردو گروه عوضی‌اند. گروه اول از سمت راست وگروه دوم از سمت چپ بار فرهنگی‌شان دارد «چپه» می‌شود...»

این که مرحوم آل احمد چه نوع تفکری داشته، خودجای بحث فراوان دارد و تاکنون نیز در این باره دیدگاههای متفاوتی عرضه شده است. قدر مسّلم، و آنچه که همگان می‌دانند این است که جلال در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد و رشد کرد، درنوجوانی وجوانی به اندیشه‌های مارکسیستی روی آورد امّا بسیار زودتر از دیگران به عمق قضیه پی برد و تهمت‌های دوستان دیروز را به جان خرید و با شهامت از راهی که انتخاب کرده بود، بازگشت. امّا به کجا؟ آنچه یقین است این است که از این زمان به بعد نیز زندگانی فکری و ادبی جلال مانند بسیاری از متفکّرین دیگر، بیشتر به کشتی توفانزده و درتلاطم افتاده‌ای می‌ماند که راه به ساحل می‌جوید و ناخدای ایستاده بر عرشه را با هدایت قطب‌نما و قبله‌نمای را هیاب و جهت‌یابی که در دست یا (بگذار بگوییم)در دل خود اوست، به امید و آرزوی بهتر وکشف و شهود بیشتر فرا می‌خواند. «شاید که باز بینیم، دیدار آشنا را» آیا برای آنها بازبینی دیدار آشنا میسر شده است؟ کشتی و ناخدا تا کجا توانسته‌اند به سوی ساحل برانند؟ و ساحل؟ و ساحل را در کنار آب و بیرون از آب می‌جسته‌اند یا درعمق دریا و ژرفای آب؟ هرکس دراین باب البته سخنی می گوید و «هرکسی از ظَن خود شد یار من»!

[از تهران به مشهد]
یکشنبه ۲۷ تیرماه ۱۳۲۷

پدر بزرگوارم قبل از اینکه به سفر «سگزآباد»[۱] عزیمت کنم کاغذ مفصلی که حتما باعث سردرد شما هم شده است[۲]، خدمتتان ارسال داشتم. لابد به نظر مبارکتان رسیده است. الان قریب یك هفته است که از سگزآباد برگشته‌ام. بدنیست که دربارهٔ وضع آنجا چیزی برای اطلاع شما بنویسم. همشیره[۳] سلامت است و بچه‌ها هم، همه خوب بودند. مطلب تازه در سگزآباد باز وقایع «ده نیم»[۴] بود که در روزهای آخر توقف من در سگزآباد موجب جنجالی هم شد. داستان از این قرار بود که دو سه روز پس از ورود من، یك روز «سیدمحمود» نامی از روضه خوانهای قزوین وارد بر «حسن آقا»[۵] شد. و بعد معلوم شد که جناب آقا نماینده از طرف مالك (معین الممالك) هستند. این واقعه و جلساتی که به دعوت همین مرد و با شرکت «حسن آقا» شد (و البته همهٔ آنها برای این بود که مالك بوسیلهٔ نمایندهٔ خودش، زمینهٔ دهان مردم را دربارهٔ «ده نیم» و دادن یا ندادن آن بفهمد و چیز دیگری در کار نبود)

کم کم صدای مردم را درآورد و چون عقیده عمومی برندادن «ده نیم» بود، این مطلب سر زبانها افتاد که چرا «حسن آقا»، سیدمحمود را به خانه‌اش راه داده. و حتی گفتگوهای زنانه‌ای هم بود که باید به خانه «حسن آقا» بریزیم و سیدمحمود را بزنیم و فلان... کنیم. که البته چندان ارزش و اهمیتی نداشت. به این طریق مسأله کم کم باریك شد. و مردم در مساجد اجتماعاتی کردند و ارادهٔ خودشان [را] مبنی بر اینکه ده نیم دادنی نیستیم ابراز داشتند. و سیدمحمود پس از چند روز، بی‌خبر زد بچاك. و رفت. و حسن آقا ماند با بدنامی کوچکی که برای خود فراهم آورده بود. البته خودتان بهتر می‌دانید که در چنین جنجالی، فرزندان «فتح الله خان»[۶] و «محمداسماعیل خان»[۷] نمی‌توانستند بی‌کار بنشینند. و همه جا سرجنبان مردم و محرك آنان به جنجال بودند. و این مطلب را حسن آقا از همان اول هم پیش‌بینی می کرد و به من گفت. من گرچه خیلی خودداری کردم که در این جنجال‌ها شرکت نکنم. ولی بالاخره از این و آن چیزهایی پرسیدم. و از دهاتی‌ها عقیده‌شان را پرسیدم. همه از رفتار سال گذشته شما و زحماتی که به خاطر آنان به خود داده بودید سخت متشکر و راضی بودند. و

وقایع سال قبل را همه برای من با آب و تاب و ذکر ثنای شما نقل می‌کردند. (من خودم را معمولاً بی‌اطلاع نشان می‌دادم که ببینم طرف چه می‌گوید)

همه از این شکایت داشتند که چرا حسن آقا که پارسال هم خودش و هم جنابعالی، طرفداران ندادن ده نیم بودید ـ چرا حسن آقا، امسال رأی خود را تغییر داده و طرفداری از ارباب می‌کند. در صورتیکه واقعاً هم اینطور نبود. و حسن آقا فقط برای اینکه در مقابل وقایع پارسال زمینه‌ای برای خودش پیش مالکین فراهم کند، گویا کمی دودل و کجدار و مریز رفتار می‌کرد. همین مطالب باعث شده بود که مثلا مردم می‌گفتند «حسن آقا» از «سرتیپ»[۸] سالی بیست خروار گندم می‌گیرد و از این قبیل...

علت اصلی این مطالب و این حرف‌ها خیلی ساده است. دخالت بی‌مورد متعدد حسن آقا در کارهای متعدد دهاتی‌هاست. خود شما بهتر می‌دانید. خود شما بهتر می‌دانید که دخالت او در این کارهای کوچك و آنهم تظاهر به طرفداری از ارباب کردن و یا مخالفت با جغلق‌هایی مثل پسر «فتح الله خان» و اولاد «محمداسماعیل خان» کردن، از شأن او که روحانی ده است، کوچك است. و من این مطالب را خیلی به او گوشزد [می]کرد[م]. او منتظر است که شما از مشهد مراجعت کنید و وقایع را برای شما بنویسد. شما بد نیست که چند کلمه‌ای بطور کلی برای او بنویسید که کمتر در این امور دخالت کند. و مردم را به مصداق آیهٔ «... ذرهم فی خوضهم یلعبُوا...[۹] الخ. باید ولشان کرد. ولشان کند.

این از مطالب سگزآباد. باز هم قرض و از این حرف‌ها دارد. و زندگیش زیاد مرتب نیست. به هر جهت تنها چیزی که در سگزآباد، در همه جا، به عیان دیده می‌شد جای خالی شما و ذکر خیر شما بود. و من چقدر خوشحال می‌شدم وقتی می‌دیدم مردم همه سپاسگزار شما بودند.

اما از وقایع خانواده. همه سالمند. زندگیشان تلك تِلك می‌گردد. «آقا جواد»[۱۰] و «شمس»[۱۱] دو سه روز است به «شاه آباد»[۱۲] رفته‌اند. برای کمك به «آقاعباس»[۱۳]. همه روزه می‌گیرند. جز «حاجی خانم»[۱۴] و بچه‌ها. همشیره آمنه خانم[۱۵] هم روزه می‌گرفت. با اینکه بچه شیر می‌داد. و من هرچه کردم نپذیرفت که ترك کند.

فرزند آقا عمو ـ آقا مرتضی[۱۶] آپاندیسیت گرفته بود و در بیمارستان خوابیده و عمل کرده. و من امروز به عیادتش رفته بودم. دورهٔ نقاهتش را طی می‌کند. خود آقا عمو سالم است. و دیگران هم سالمند. گویا عمه خانم[۱۷] خیال دارد به اتفاق «حاجی پشمی»[۱۸] و زنش به مشهد بیاید. من خیلی دلم می‌خواست سری به مشهد می‌زدم و خدمت می‌رسیدم. اگر پولدار شدم، امیدوارم که بیایم.

مسجد دایر است. و آن شیخ پارسالی نماز می‌خواند. هوا خیلی گرم است و من الان خیس عرق هستم. جلال.

پانویس‌ها:

۱ـ «سگزآباد» روستایی است در چهل و چند کیلومتری جنوب قزوین. در دامنه رشته کوههای رامند. مردمش «تاتی» حرف می‌زنند. جلال در «تات نشین‌های بلوك زهرا» از آنجا یاد کرده است. آنچه اضافه و زاید بنظر می‌رسد آنکه خواهر بزرگ ما، آمنه، مقیم سگزآباد است. سال ۱۳۲۷، آن روستا، جاده شوسه هم نداشت. و ده یا روستا کنار کویر است.

۲ـ نامه مفصل جلال که موجب ملال و سردرد پدر شده است، عذرخواهی جلال است از خطایی که کرده و چهار پنج ماه پیش

اما خطا ترجمه و چاپ «محمد و آخرالزمان» «پل کازانوا» است. که نزدیك بود به قتل جلال منجر شود (نگاه کُنید به «از چشم برادر» من.)

۳ـ آمنه بزرگترین فرزند پدر است. عروس حاج شیخ روح الله دانایی ابراهیم آبادی است. از دوستان پدر. و همسر شیخ حسن دانایی. فرزند بزرگ او. که طلبه‌ایست جوان و روحانی «بلوك زهرا» و مقیم در سگزآباد.

۴ـ «ده نیم» باج تازه‌ای بود که مالکان قزوین می‌خواستند بر روستائیان تحمیل کنند. برای پرداخت هزینه مباشرانشان که در روستا بودند.

۵ـ حسن آقا، فرزند بزرگ شیخ روح الله ابراهیم آبادی است. و داماد ما. و دهسالی بزرگتر از جلال. و جلال در آن زمان ۲۵ ساله بوده است.

۶ و ۷ـ دو تن خویش بودند. شاید برادر. هر کدامشان مباشر یکی از دو مالك سگزآباد.

۸ـ «سرتیپ سطوتی» یکی دیگر از مالکان سگزآباد بود. دیگری معین‌الممالك. سرتیپ سطوتی بعدها شد پدرزن دکتر حسین فاطمی وزیر امور خارجه دکتر محمدمصدق.

۹ـ اشاره به آیاتی از قرآن است. خیال می‌کنم آیه ۹۱ از سورهٔ ۶. به معنای بگذار ایشان را تا در گفتگوی خویش بازی کنند و...

۱۰ـ آقا جواد، داماد سوم ماست. و پسر عموی پدرم. و همسر مرضیه خواهرم که چه زحماتی برای جلال و من کشید. روح هر دوشان شاد. آقا جواد متخصص برق بود. و من وردستش.

۱۱ـ شمس این زیاد نویس است. برادر جلال ـ و شش سال کوچك‌تر ازو

۱۲ـ «شاه آباد» دهی است بالای سلطنت آباد. کوهستانی و خوش هوا. آن ده را کرده بودند استراحت گاه مسلولین. اولین بار من در سال ۲۷، مهرداداوستا را آنجا دیدم.

۱۳ـ عباس آقا، باز پسر عموی پدر است. او هم متخصص برق. و کارمند برق بیمارستان شاه آباد. یادتان باشد برق سرتاسری نبود. بیمارستان برای خود یك مولد برق داشت. و ما رفته بودیم کمك عباس آقا برای سیم کشی زیر درختان چنار دامنه کوه. تا کمپ مسلولین گسترش داده شود. اولین بار آنجا با محمدرضا رحمانی آشنا شدم. که بیمار و بستری بود. و چه ذوق و ظرافتی. و من آن اوقات از بیماری «سل» می‌ترسیدم. «سل» در آن سال عین «سرطان» بود در این ایام. محمدرضا رحمانی بعدها نامش را «مهرداداوستا» انتخاب کرد. و دو سه ماه پیش مرگش، چند هفته‌ای نظام عصبی مرا بهم زد. شوخی نیست با کسی متجاوز از چهل سال آشنا باشی و حشر و نشر کنی. و او برود و تو بمانی. او با آن همه استعداد. و من اینقدر بی‌لیاقت. عمر گل کوتاه است.

۱۴ـ «حاجی خانم» منظور اشرف الحاجیه است. هووی مادرم. و زن پدر ما!

۱۵ـ آمنه دانایی الان بزرگترین خواهران در قید حیات من است. بزرگ ما. اما از پا افتاده. و یکی از وراث جلال. برایش سلامت آرزو می‌کنم. پس از مرگ همسرش شیخ حسن دانایی ـ خیال می‌کنم سال ۱۳۴۳، از قم آمد تهران مقیم شد. و دهسالی قبل از مرگش حسن آقا، ترك سگزآباد کرده بود و رفته بود قم. برای ادامه طلبگی.

۱۶ـ مرتضی آل احمد، همسال جلال بود. و پسر عموی بزرگ ما. یعنی پسر بزرگ سیدمحمودآل احمد بلور فروش عمومان. پس از تحصیل در هنرستان آلمانها، رفت آلمان. مهندس معدن شد. و سالها مصدر خدمات فنی کشوری. سیمان ری، سیمان منجیل هر دو دست پخت او بود. این ایام دوران بازنشستگی و افتادگی را می‌گذراند. از خدا می‌خواهم طول عمرش بدهد.

۱۷ـ «عمه خانم» خواهر کوچك‌تر پدرم بود. همسر مرحوم هدایتی. بچه‌هایش دکتر هدایتی‌ها هستند. به پدرم و به جلال من خیلی لطف می‌ورزید. خدایش آمرزیده است.

۱۸ـ «حاجی پشمی» یك اسم اختصاری صمیمانه خانوادگی است برای حاج علی اصغر صائبی. پسر خاله پدرم. که او هم بازاری بود. و در بازار توی کار پوست و پشم اشتغال داشت.

□

آخرین نکته اضافی اینکه سال ۱۳۲۷، جلال ۲۵ ساله است. و شش ماه است از حزب توده انشعاب کرده است. یعنی در بهمن سال ۱۳۲۶. تا قبل از آن روابطش با پدر شکرآب بود. حدود چهار سال بین ۲۲ تا ۲۶. به همت حاج شیخ احمدکرمانشاهی (آل آقا) از دوستان صمیمی پدرم، پدر و پسر آشتی کردند. من در «از چشم برادر» به این نکات توّجه کرده‌ام.

عزت زیاد شمس

● پای صحبت استاد احمد آرام

از ورای خاطرات گونه‌گون...



● اشاره

استاد «احمد آرام» را همهٔ کسانی که با علم و دانش سروکار دارند، می‌شناسند. او وارسته پیری خردمند است که بیشتر اوقات زندگانی خود را صرف مطالعه، تحقیق، ترجمه و در یک کلام اعتلای فرهنگ و دانش این سرزمین کرده است. چراغی است فروزان فرا راه دانش پژوهان و شیفتگان کمال؛ چشمهٔ زلالی است که تشنگان وادی آموختن را - بی‌آنکه کدورتی پذیرد - سیراب می‌کند و دائرةالمعارف پویایی است که رجوع به آن مشتاقان دانستن و فهمیدن را بهره‌مند از گهرهای درخشان فضیلت می‌سازد.

مطلبی که در زیر می‌خوانید توسط خبرنگار اطلاعات در اصفهان برای ادبستان ارسال شده و رشحات قلم استادی گرانمایه است که از نشیب و فراز زندگانی خویش و خاطرات تلخ و شیرینش می‌گوید.

اسم من احمد و اسم خانوادگیم آرام است. وقتی به دنیا آمدم، پدرم اسم مرا پشت قرآنی ثبت کرده بود و آن تاریخ چهارشنبه مصادف با عید غدیر سال ۱۳۲۱ قمری را نشان می‌داد. ناگفته نماند، کتابفروشی که با من رفیق بود این قرآن یادگاری پدر را از من گرفت که برود از روی آن کلیشه‌ای درست کند. کلیشه هم درست کرد و آن را فروخت، اما قرآن را پس نیاورد! از این دست کتابفروشها خیلی بوده‌اند که به اصطلاح خودشان مرا گول زده‌اند بدین معنی که هرچه کتاب دارم چاپ می‌کنند بی‌آنکه حق مرا بدهند!

پدرم تاجر بود و در تیمچهٔ حاجب‌الدوله، شال فروشی می‌کرد. شال ترمه از هند و پاکستان می‌آورد و اعیان و اشراف هم خریدار آن بودند. پدرم از مشروطه خواهان هم بود. علامت مشروطه خواهی ما هم پرچم قرمزی بود که سردر خانه نصب کرده بود، بسیاری در مشروطه لااقل به «مش روطه‌ای» رسیدند. اما او ورشکست شد و لذا کودکی توأم با فقری داشته‌ام. آن موقع پسر خاله‌ای هم داشتم که سنی از من بزرگتر بود. مرا قلم دوش می‌کرد و می‌برد به سفارت ترکیه. عده‌ای هم به سفارت انگلیس رفته و متحصن شده بودند برای خواستن مشروطه، ولی آنهایی که مقدس بودند بعضاً به سفارت ترکیه یا عثمانی مراجعه می‌کردند. هفت یا هشت ساله بودم و به تازگی «مدرسه» تأسیس گردیده بود، بدین معنی که رجال تهران چند باب مدرسه هریک به نام خودشان ایجاد کرده بودند.

یکی از آن رجال پرنس ارفع‌الدوله بود که خودش به اروپا رفته و لقبی خریده بود! یعنی لقب شاهزاده را دست و پا کرده بود که بتواند در اروپا زندگی کند! مدرسه‌ای که پرنس ارفع‌الدوله ایجاد کرده بود مدرسهٔ «دانش» نام داشت. دبستان دیگری هم به نام امین‌الدوله در پارک امین‌الدوله درست شده بود که مرحوم حاج میرزا حسن رشدیه معلم آن مدرسه بود. و در همین مدرسه سبک تعلیم عوض شد، چون پیش از آن روش خاصی برای تدریس بود. البته روش موردنظر مدرسه امین‌الدوله هم بعداً به وسیلهٔ مرحوم باغچه‌بان که شاگرد مرحوم رشدیه بود تغییر یافت که آن همین سبک «بخش کردن» فعلی است و سبک بسیار مطلوبی هم هست. به هر صورت در مدرسهٔ «دانش» من الفبای فرم جدید آن زمان را یاد گرفتم. اولین روزی هم که تاریخ گذاشتم در مدرسه ابتدائی، روی دیکته‌ام بود که سال ۱۳۲۹ را نوشته‌ام و آن زمان هشت ساله بودم. آقای ارفع‌الدوله خواهرزاده‌ای به اسم میرزا عبدالرحیم خان میرفندرسکی داشت که عضو وزارت خارجه بود ولی در کلاس سوم و چهارم ابتدائی به ما فرانسه یاد می‌داد و بعد در مدرسه دیگری هم عربی می‌خواندیم. یادم هست که روزی پدرم پیشنماز محلهٔ ما را به خانه دعوت کرده بود و او از من خواست شعری را که به زبان عربی می‌خواند ترجمه کنم. من هم قبول کردم و این کار را انجام دادم. آن زمان فکر می‌کردند هرچه بیشتر به بچه‌ها یاد بدهند بیشتر جبران عقب‌افتادگی را کرده‌اند و تصور داشتند با این کار همهٔ مشکلات رفع می‌شود، اما حالا خوشحالم که در مدرسه‌ها اگر کم می‌خوانند، در عوض خوب می‌خوانند...

یکی دیگر از خاطرات دوران کودکی که به یاد دارم شنیدن خبر «رد شدن کالسکهٔ آتشی بود» و منظور از کالسکه آتشی اولین اتومبیلی بود که برای مظفرالدین شاه به ایران آورده شده بود و تقریباً شکل کالسکه هم داشت ولی من در ذهن خود از کالسکه آتشی چیز دیگری مجسم کرده بودم. نکته‌ای را در اینجا عرض کنم: آن زمان مصادف با دوران قحطی بود. نان نبود و تجار پول روی هم گذاشته بودند و در محله‌های مختلف

■ روزی که می‌خواستند مدرسه فلاحت را افتتاح کنند، رضاشاه به اتفاق وکلای مجلس به آنجا آمد و چون می‌گفتند کسی نمی‌تواند در چشم شاه خیره نگاه کند من آنقدر در چشم رضاشاه نگاه کردم تا او روی خود را برگرداند!

دم پختك درست می کردند که مجانی بود (و بعضی‌ها هم به مردم می فروختند!). خاطره ای که از آن دوران به یاد دارم این که بعد از مدتها روزی مقداری نان گرفته بودم و به طرف منزل می‌رفتم که دیدم ناگهان جلو مجلس یك نفر از فرط گرسنگی به من حمله‌ور شد و دستمال نان را از دستم قاپید، خوابید روی زمین و شروع به خوردن نانها کرد و من هم ناگزیر او را تماشا کردم...

اولین طیّاره هم که به ایران آمد، هنوز در مدرسه علمیّه بودم که آقای سعیدی ما را برد تماشا کردیم. تصدیق که می خواستم بگیرم زمان احمد شاه بود. او که آدم کوتاه قد چاقی بود به اتفاق امان‌الله میرزا جهانبانی و ممتازالممالك وزیر فرهنگ آمده بودند در مراسم. پس از آن به مدرسه متوسطه رفتم. مدرسهٔ ما یکی از خانه‌های محمدشاه قاجار پدر ناصرالدین شاه بود که در وسط یك باغ قرار داشت و در این باغ زراعت می‌کردند. اتاق بزرگی نیز در بالای باغ واقع شده بود که عکس وزرای زمان محمدشاه بر روی دیوارهای آن کشیده شده بود. بعدها نیز آنها را کندند و به محل «لوقانته» مقابل مجلس شورای ملی بردند. خلاصه این که در این باغ دو اتاق بسیار زیبا و مناسب برای درس خواندن وجود داشت. کلاس هفتم که بودم مدیر مدرسهٔ ما دکتر میرزا احمدخان شیبان بود و ممتازالاطباء فرانسه درس می‌داد. یك نفر دیگر که از روسیهٔ انقلاب کرده گریخته و به ایران آمده بود معلم روسی مدرسه به شمار می‌رفت. جالب این که پس از پایان یك سال که این معلم با ما کار می کرد هم روسی می نوشتیم و هم روسی می خواندیم.

مرحوم میرزا علی اصغرخان حکمت که وزیر فرهنگ شد، آن موقع در مدرسهٔ البرز (کالج آمریکاییها) درس می‌خواند. او به ما انگلیسی مقدماتی درس می‌داد. یك معلم عربی به اسم آقای شیخ الاسلام طالقانی داشتیم که مرد بسیار خوبی بود. خدا رحمتش کند. آقای نصیرالدوله شیرازی هم بود که بعد وزیر معارف شد و بنیان مدارس نوین ایران را گذاشت. دو معلم دیگر هم به اسامی میرزا اشرف خان و میرزا حبیب‌الله خان داشتیم که تبریزی بودند. آنها همه چیز می‌دانستند و ما خیلی از این دو نفر یاد گرفتیم. من باب نمونه میرزا اشرف خان ما را به دشت و صحرا می برد و درس گیاهشناسی یاد می‌داد. میرزا حبیب الله خان نیز ما را به محلی در جنوب شهر می برد و درس فنی می آموخت ولی در هرحال کتابی وجود نداشت و کار عملی هم که انجام می شد در ایران سابقه نداشت. فی المثل روزی میرزا حبیب الله خان ما را به گارد ماشین برد آنجا اتومبیل و اجزای آن را به ما نشان داد و چگونگی حرکت آن را تشریح کرد. آقای میرزا محسن خان قریب نیز معلم جغرافیا بودو بعدها رئیس بازرسی وزارت فرهنگ شد. درس عربی مهمترین درس آن موقع بود. معلم عربی من مرحوم اعتمادالدوله بود که بعدها پدرزنم شد. معلم فیزیك برادر آقای شمس آوری (ناظم) بود که مدرسهٔ طب درس می خواند و به ما فیزیك درس می‌داد. معلم تاریخ طبیعی ما دو سه سال قبل از ما دیپلم گرفته بود! معلم طبیعیاتمان مرحوم میرزا عبدالحسین گل گلاب بودو مرحوم عباس اقبال آشتیانی معلم تاریخمان. معلم زبان فرانسوی مدرسه مسیو ریشارخان بود (حاج رضاخان) که جدش به ایران آمده و زن ایرانی گرفته بود. آن روزگار هم حاج رضا خان بود هم مسیو ریشارخان و زبان فرانسوی را خوب درس می‌داد.

بعد از دورهٔ اول متوسطه به تنها مدرسهٔ دورهٔ دوم تهران که آن موقع دارالفنون و مدرسهٔ سیاسی بود، رفتیم. «مدرسهٔ سیاسی» معمولاً برای کسانی بود که می خواستند بعداً عضو وزارت خارجه بشوند.

من به مدرسه دارالفنون رفتم که آقای ادیب الدوله مدیرآن و آقای میرزا اسدالله خان آلو و آقای شمس آوری ناظمان آنجا بودند (میرزا اسدالله خان همیشه چیزی مثل آلو در گوشهٔ دهانش داشت!)

در این مدرسه تا کلاس چهارم، معلم ایرانی داشتیم و برای کلاس پنجم و ششم معلمان فرانسوی آورده بودند تا آمادهٔ خواندن دروس خارجی بشویم. در این مدرسه هم مثل مدارس دیگر، کتاب در کار نبود و همه جزوه نویسی می کردیم.

در گذشته اساساً کتاب خیلی کم بود. من باب نمونه در گوشه ای از تیمچهٔ حاجب الدوله کتابفروشی بود که بعد با ما دوست شد. اسمش حاج میرزا جمال معارف پرور اصفهانی بودو آقایی هم به اسم میرزا عبدالعظیم خان در حجرهٔ پهلوی او نشسته بود و کتابها را مهر می کرد لذا هرکجا که مهر آن آقا روی کتابها نبود آن کتابها، قلابی به حساب می‌آمد! از این کارها زیاد می‌شد، کما اینکه آقایی هم یکی از کتابهای مرا گرفت که ببرد چاپ کند بعد آورد و گفت: پنج نسخهٔ قلابی آن توسط کتابفروشی دیگری چاپ شده است!

البته من دوازده جزو قرآن را هم ترجمه کرده بودم که بابت آن چیزی نداده بودند. بعدهم که رفتم این دوازده جزو را بگیرم چون جزو اموال مصادره ای درآمده بود، به ناچار دوازده جزو را خریدم که هرجزو تقریبا ۱۵۰ صفحه بودو این دوازده جزو را یکجا چاپ کرده بودند. به هرحال خوشحال بودم که مردم می خوانند و هنگامی که مقایسه می کردم، می‌دیدم به دلیل ارزان بودن با استقبال هم مواجه است.

در کنار مدرسهٔ دارالفنون داروخانه‌ای بود آلمانی یا فرانسوی. وقتی دارالفنون را از نو بنا کردند داروخانهٔ مذکور جزودارالفنون و کتابخانه ملی شد. در حقیقت کتابخانه ملی بزرگی که الان در تهران است همان داروخانه قدیم است. این کتابخانه مدیری داشت به اسم حسینقلی (عون الوزاره) و من چون زیاد به کتابخانه عمومی رفت و آمد می کردم با او انس و الفت گرفته بودم و شبهای جمعه مجلات مختلف و هر کتاب جدیدی را که به کتابخانه می آمد می گرفتم و برای مطالعه به منزل می‌بردم. آن موقع سرگرمی دیگری مثل رادیو و تلویزیون و سینما نبود و چند مجله عربی از مهمترین مجلات بودند.

در کلاس پنجم هم معلمان فرانسوی داشتیم و چون پایهٔ ما قوی بود درسهای آنها را می فهمیدیم. درمدرسه دارالفنون وسایل آزمایشگاهی نیز آورده بودند. اما این وسایل خاك می خورد و طی چند سالی که آنجا بودم فقط یك بار معلم فیزیکمان ما را به آنجا برد.

کلاس پنجم که تمام شد و روابط رضاشاه ـ به واسطه نوشتن مطالبی در روزنامه‌های فرانسوی ـ با فرانسه به هم خورد، فرانسویها را اخراج کردند و ما معلم فرانسوی نداشتیم. قرار شد معلمان دیگر، بقیه دروس را تمام کنند. خلاصه این‌که ما کتابها را می گرفتیم. شبها درمنزل مطالعه می کردیم و روزها سر کلاس توضیح می‌دادیم. به این صورت مقداری در کار کتاب تجربه پیدا کردم و از آن موقع کتابنویس شدم.

وقتی از مدرسهٔ دارالفنون بیرون آمدم به اتفاق دو تن از رفقا و همدرسان به مدرسهٔ طب رفتیم. من به دلیل اینکه شغل معلمی را دوست داشتم امتحان آخر طب را ندادم، چون نمی‌خواستم دکتربشوم ولی رفقای دیگرم هردو دکترشدند. یکی دکترفصیحی و دیگری دکتر نصیری.

دکترفصیحی علاوه بردرس خواندن در مطب با رئیس مدرسه یعنی دکتر لقمان الدوله نیز که بسیار باتجربه بود کار می کرد. بعد که عده‌ای را به فرنگ فرستادند او هم برای کامل کردن دورهٔ خود به خارج رفت و درورود «سن» غرق شد!

دکتر نصیری هم کار معاونت وزارت آموزش و پرورش را انتخاب کرده بود. پدرش وکیل سمنان بود. من با این دو نفر ـ چون کتابهای فرنگی را دیده و خوانده بودیم و از مدرسه دارالفنون هم بیرون آمده بودیم ـ کلکسیونی تشکیل دادیم و اسم آن را «مجموعهٔ امیر» گذاشتیم، چون مدرسه را امیر ساخته بود. برای این مجموعه چهار جلد فیزیك و چهار جلد شیمی برای کلاسهای اول تا چهارم متوسطه در فواصل سالهای ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۶ منتشر کردیم.

یك کتاب «هیأت» نیز به تنهایی منتشر کردم که اولین کتاب من بود. دلم می سوخت. می خواستیم درس بخوانیم اما وسیله نداشتیم. لذا از همان وقت به فکر افتادیم که کلمه درست کنیم و فکر آن موقع در حقیقت شغل «فعلی» من است. مرحوم رهنما مقدمه‌ای بر فیزیك چهارم من نوشت که در آن، کلمهٔ «آونگ» را برای اولین بار مقابل «پاندول» آورده بود. شخصی کتابی نوشته و برای ناشری فرستاده بود، آن ناشر هم به من محبت داشت و نظر خواست که حدود چهل یا پنجاه ایراد از آن گرفتم. اولین ایراد این بود که نوشته بود: «من در ویراست چندم این کتاب را دیدم» شما تا به حال کلمهٔ «ویراست» را نشنیده اید اما ویرایش را شنیده‌اید. ویرایش به زبان فرنگی‌ها «ادیت» کردن است. سابقاً به جای این کلمه «تحریر» را به کار می‌بردند یعنی از نو نوشتن. تحریر اقلیدس یعنی این که کتابی را که یونانی بوده و به عربی ترجمه شده بوده، خوانده شده است و مطابق روز در آمده است. به اینها می گویند تحریر اقلیدس. به هر حال اکنون به جای تحریر از کلمهٔ ویرایش استفاده می کنند. مثل کلمهٔ «رفتن» و «روش» که هر دو یك معنی می‌دهد اما نوشتن آن فرق می کند.

... در آن زمان کتاب را که می‌خواستند چاپ کنند «چاپ سنگی» بود، یعنی چاپ روی سنگ و حالا مطابق آن لیتوگرافی است که لیتو یعنی سنگ، گراف هم یعنی نگاشتن و یا نوشتن. حالا عوض سنگ «روی» می گیرند که در بازار به آن روی نمی گویند و می گویند «زینك». برای چاپ سنگی کاغذ را آهار مهره می کنند یعنی روی آن نشاسته می مالند و با یك سنگ صیقلی چنان صاف می کنند که چربی به گونه ای روان روی آن نوشته شود. خدا رحمت کند مرحوم میرزا حسن زرین‌خط را که معلم خط بود و کتابهای ما را می نوشت و

■ در کتابهای خود هیچگاه کلمات فرنگی را به صورت خودش نمی‌نویسم، مخصوصاً الآن که کتابهای فلسفی را ترجمه می‌کنم.

■ تألیفات من بین صد تا صدوسی اثر است. کتاب کیمیای سعادت را از همه بیشتر دوست دارم.

صفحه‌ای سی شاهی دستمزد می‌گرفت. هر صفحه نوشتن سه الی چهار ساعت طول می‌کشید. به هر حال سنگ را داغ می‌کردند، مابقی چاپ هم با پا حرکت می‌کرد. اصلا برقی وجود نداشت. با همه اینها حاصل کار نیز خالی از اشکال نبود. فی المثل عزم قویٰ را که برای اصطلاح «ممان» گذاشته بودیم (حالا بگویم که خدا بعضی از این خطاطها را چکار کند، چون صحیح خواندن برای آنان مهم نیست چیزی را قشنگ نمایش دادن مهم است! مثلا عزم را می‌خواهند بنویسند اول «عـ» را می‌نویسند بعد «ر» و نقطه را هم روی «ر» می‌گذارند). خطاط طوری نقطه‌گذاری کرده بود که عزم «غرم» خوانده می‌شد. در کلمهٔ قویٰ هم خط وسط «ی» را نگذاشته بود و یکی از رفقای ما که فوت کرد و طبیب هم بود آن را خوانده بود: «غُرم قَوی!» و به همین صورت به بچه‌ها یاد داده بود و کلاس ششم مدرسهٔ «ثروت»، شاگردانش «غُرم قَوی» یاد گرفته بودند! روزی که آقای دکتر حسابی گشت‌آور را در کمك دیگران برای «مُمانِ نیرو» گذاشته بود، مثل اینکه دنیا را به من دادند، چون درست حقیقت «مُمان» نشان داده شد.

در سنگین مدرسهٔ سپهسالار (شهید مطهری) را اگر رستم هم بخواهد از نزدیك پاشنه‌اش آن را فشار دهد ممکن نیست بتواند بازش کند، ولی یك بچهٔ کوچك با عَزم قوّه یعنی آن چیزی که قوه را در کار مؤثر می‌کند، می‌تواند از عهده برآید. چون قوّه‌ای که بر یك دستگاه وارد می‌شود، تأثیرش تنها بر آن دستگاه نیست.

من عقیده دارم هر کسی که اول دفعه کلمه‌ای را می‌آورد باید معنی آن را بگذارد. کتابی اخیراً ترجمه کرده‌ام و در غلط‌گیری آن دیدم معادل «اکتاو» را تا حال پیدا نکرده‌ام. همه معنای «اکتاو» را می‌دانند می‌توان به جای آن «اکتاوه» گذاشت؟ «اُکت» یعنی هشت. ما از هفت، هفته و از چهل، چلّه، از هزار، هزاره و از صد، صده (سده) درست کرده‌ایم. من برای «اکتاو» در کتاب تازه‌ام «هشته» را انتخاب کرده‌ام. یعنی هشت گام یا هشت تا نت یا هشت نغمه. از دوی پائین تا دوی بالای درس اول موسیقی می‌شود هشت تا نت و این یك «اکتاو» است. این هشت نت است که یك گام را تشکیل می‌دهد و تصادفاً گامش به تقریب همان گام فارسی است یعنی یك گام برداریم و روی پلهٔ بالاتر بگذاریم. خلاصه این که با این سختی‌ها کار می‌کردیم و توقع پول گرفتن هم نداشتیم. هستند کسانی که کلمات خارجی را در کتابهای خود می‌نویسند بدون این که بنویسند به فارسی چگونه خوانده می‌شود. من کتابهای چاپ سنگی ندارم. می‌خواستیم بلندپروازی کنیم لذا یك کتاب هیأت فلاماریون داشتم که خیلی قشنگ بود. دارای قطع بزرگی بود و چند عکس تزئینی هم ضمیمه داشت. مرحوم همایی که مثل خودم در اصفهان در مدرسهٔ صارمیه بود و آمده بود تهران. خواستیم به جایی برویم که به اصطلاح یك روز را طی کنیم آن زمان هیچ جای مناسبی نبود. اساساً اگر از تهران می‌خواستیم به شمیران برویم باید یك الاغ از دروازه شمیران کرایه می‌کردیم. الاغ هم که وسط راه می‌ماند و باید آن را می‌راندیم تا به مقصد برسیم. درشکه هم گران بود.

لذا رفتیم در ابن بابویه یکی از دوستان من در آنجا مقبره‌ای دارد. در آن مقبره نشستیم. من چهار صفحه خارج از کتابم را که با رنگ قشنگ چاپ شده بود ارائه کردم. قرار شد استاد همایی ابیاتی برای صفحات بسراید.

برای یکی گفت:

نیست معلوم از این سپر که پرگار کند
که چه نقشی قلم صُنع پدیدار کند

و به یاد دارم برای صفحه دیگر کتاب سرود:

فسرده شد ز حرارات چو خاك را کانون
بیست در رگ جنیدگان سراپا خون...

... امتحان آخر دارالفنون را دادیم. هشت نه نفری بودیم که همهٔ معلمانمان آخوند بودند. مدیر مدرسه نیز آخوند بود و آن موقع باسوادتر از آنها وجود نداشت. خیلی از آنها هم روشنفکر و آگاه بودند. پس از آن به مدرسهٔ طب و حقوق رفتم و به دنبال آن به من در هفته دو ساعت کار دادند ساعتی سه ریال. در قبال هشت ساعت کار ۲۴ ریال می‌گرفتم و این اولین استخدام من بود. بقیهٔ هفته را هم درس می‌خواندم.

دارالمعلمین بعداً رقیب دارالفنون شد. در آنجا هم مثل ما که «مجموعهٔ امیر» را درست کردیم «مجموعهٔ فروغ» درست کردند و می‌گفتند ما دارالمعلیم و درس معلمی می‌خوانیم اما هیچکدام درس معلمی نمی‌خواندند. چون واگن از مقابل دارالفنون رد می‌شد و ایستگاه مذکور به «معلم خونه» معروف بود می‌گفتیم از قدیم اسمش معلوم بوده است و همه می‌دانند که دارالفنون معلم خونه است!

بعدها رفتم مدرسهٔ علمیه. درس شیمی را باید فردای آن روز تدریس می‌کردم. سرکلاس که رفتم دیدم همه از من بزرگترند. سجادیان که وقتی رئیس فرهنگ شیراز بود شاگرد آنجا بود. ابوالقاسم شکرایی که بعد رئیس پیشاهنگی شد نیز شاگرد همان کلاس بود. شاگردان دیگری هم بودند از جمله میرزا حسین خان معظمی که رئیس دیوان کشور شد. درس را دادم و گفتم اگر درس می‌خواهید این است. اگر کنده می‌خواهید یك شتر با خود بیاورم و اگر ریش می‌خواهید یك بز بیاورم. با شاگردانم دوستانه رفتار می‌کردم. خیلی کم اتفاق می‌افتاد که با آنها دعوا کنم، به طوری که خاطرات خوبی از همدیگر داریم. حالا معلم متوسطه شده بودم. مدرسه شرف تنها جایی بود که برای من سفارش شد. مرحوم دکتر مسیح‌الدوله مدیر آنجا بود. ناظم مدرسه هم میرزا حسن خان ذوقی بود و اساساً مدرسهٔ خوبی بود. لذا مرحوم اعتمادالدوله پدرزن بنده سفارش مرا کرده بود که سرکار بروم و من هم به خاطر کتاب چاپ کردن و غیره مقداری آوازه پیدا کرده بودم. به هر حال در آن مدرسه معلم رسم فنی شدم. رسمها را می‌کشیدم، با کاغذ سیانور کپیه می‌کردم و نسخه‌های متعدد را در اختیار بچه‌ها قرار می‌دادم و آنها از این کار کیف می‌کردند! بعداً درسهایی را که مرحوم ابوالقاسم شیوا تدریس می‌کرد به عهدهٔ من گذاشتند، چون او رفته بود به شرکت نفت، بعد از مدتی مرحوم آقای جناب مرا به اصفهان دعوت کرد و با ماهی نود تومان که آن زمان خیلی پول بود شروع به تدریس در مدرسه صارمیه اصفهان کردم. مدتی گذشت و من با آقای جناب حرفم شد. آمدم کرج و شرح ماجرا هم این بود که: در کرج یك خانه ییلاقی محمد شاهی بود که مدرسهٔ فلاحتش کرده بودند، رفته بودم آنجا سفارش کسی را بکنم. مدیر مدرسه که اسمش احمد حسین عدل بود، گفت آقا ما در آسمان دنبال شما می‌گشتیم و شما در زمینید! از من خواست صبح روز بعد به اتفاق او به وزارت فوائد عامه بروم. رفتم و آنجا آقای ادیب بود و ما قراردادی بستیم با ماهی ۱۲۴ تومان. (البته در آن زمان هیچ معلمی تا این رقم حقوق دریافت نمی‌کرد). بعدها هم بهترین رتبه را گرفتم. از خاطرات مدرسه فلاحت هم به یاد دارم که هفته‌ای یك بار اتومبیل «فورد» می‌آمد جلو شهرداری در میدان توپخانه می‌ایستاد و مرا به اتفاق نظام وفا (معلم ادبیات) و صدیق (که معلم مدرسه حقوق هم بود) و خوانساری (که فرانسه درس خوانده بود و معلم زنبور عسل بود) و چند معلم دیگر به کرج می‌برد.

حدود یك سال در آنجا ماندم و بعد فهمیدم بین دو وزارت فرهنگ و فوائد عامه دعوا شده که چرا معلمان فرهنگ جذب مدرسهٔ فلاحت شده‌اند! البته بیشتر به خاطر این بود که من طرفدار پیدا کرده بودم. بالاخره هم آقای فرزاد از شیراز آمد و مرا به وزارتخانه بردند و عضو وزارت فرهنگ شدم.

... به اصفهان که آمدم دورهٔ دوم متوسطه نداشت. درسی که خودم دوست داشتم فیزیك و شیمی بود ولی هرجا می‌رفتم هر درسی را که معلم نداشت تدریس می‌کردم. به این ترتیب که شب مطالعه می‌کردم و روز درس می‌دادم. برای مثال در اصفهان علوم طبیعی هم درس دادم. شیراز که رفتم معلم ریاضی نداشتند و من درس ریاضی می‌دادم. همینطور فرانسوی، عربی و سایر دروس و غیره که در مجموع سبب شد تجربه پیدا کنم. آن موقع هم مثل الان نبود که شاگردان کمتر ایراد بگیرند. بلکه بدترین ترس، ترس از پرسشهای شاگردان بود. برای مثال آقای خوانساری که معلم زنبور عسل در مدرسهٔ فلاحت بود، دوره لیسانس را درس می‌داد و بچه‌ها او را اذیت می‌کردند. به من

می‌گفت شما با بچه‌ها چه کار می‌کنید؟ گفتم: به بچه‌ها می‌فهمانم که شما به این درس نیاز دارید و بهترین کسی که نیاز شما را برآورده می‌کند خودم هستم و آنها هم می‌پذیرند. گفتنی است که چون دانشجویان مدرسهٔ فلاحت بدون داشتن دیپلم پذیرش شده بودند بعداً لیسانسشان را نمی‌دادند. علت هم این بود که آقای بوذرجمهری وقتی مدرسهٔ فلاحت را ایجاد کرد، می‌گفت: کلاس پنجم برود ششم و ششم برود هفتم و اینها باید از بین برود زیرا دانشجویان این مدرسه فردا باید به قریه‌ها بروند. به همین دلیل هم تا صدای بوق ماشین او می‌آمد بچه‌ها از کلاسها بیرون آمده عده‌ای به اتاق زنبور عسل عده دیگری به اتاق پروانه‌ها و غیره می‌رفتند تا به اصطلاح آن آقا ببیند که بچه‌ها دارند تخصص می‌بینند!

از خاطرات مدرسهٔ فلاحت به یاد دارم که وقتی مدرسهٔ جدید را ساختند، بخاریهای دیواری سرتاسری برای دو طبقه پیش بینی کرده بودند اما چون آن مرد ابله اعلام کرده بود هرکس موجب آتش سوزی بشود، تیرباران خواهد شد. مدیر مدرسه هم، از ترس، بخاری را روشن نمی‌کرد و بچه‌ها از سرما می‌لرزیدند!

روزی که می‌خواستند مدرسه را افتتاح کنند رضاشاه به اتفاق وکلای مجلس به آنجا آمد و من کوچکترین معلم بودم. چون می‌گفتند در چشم شاه کسی نمی‌تواند خیره نگاه کند من آنقدر در چشم رضاشاه نگاه کردم تا او روی خود را برگرداند! بعد به اتاق زنبور عسل برای بازدید رفت، وکلا هم به دنبالش رفتند. او به تیمور تاش گفته بود: بیا به اتفاق هم برویم و در را هم ببندیم تا زنبورها حساب این پدر سوخته‌ها را برسند! (منظورش وکلای مجلسی بود که خودش درست کرده بود.)

..... من هرجا هرکاری ضرورت داشته آن را انجام داده‌ام تحمل زحمت کرده‌ام اما لذت برده‌ام.

یك وقت با آقای دکتر حسابی تصمیم گرفتیم چادر و بساط تهیه کرده و چون پیشاهنگی درست کرده بودیم برویم بگردیم. لذا به چشمهٔ احمدرضا رفتیم. چون پیشاهنگ بودیم ماهی گرفتن برایمان ممنوع بود، اما مسئول آنجا مخفیانه می‌گرفت و می‌خوردیم!

.... شعبهٔ جغرافیای فرهنگستان که من و آقای دکتر حسابی هر دو عضو آن بودیم، در ادارهٔ نقشه برداری ارتش تشکیل می‌شد. یك روز رئیس آن اداره گفت: می‌خواهیم کتابهای رزم آرا را تجدید چاپ کنیم (این کتابها یك دورهٔ جغرافیای تمام ایران است که او به اتفاق شاگردان مدرسهٔ نظام مناطق را گشته و ده به ده آن را نوشته است.) آقای دکتر حسابی گفت: نمی‌شود؛ زیرا خیلی مخالف اصطلاحات عربی بود و چون دیگران بر ضد زبان فارسی افراط می‌کردند او نیز از این لحاظ افراط داشت.

.... من در کتابهای خود هیچگاه کلمات فرنگی را به صورت خودش نمی‌نویسم مخصوصاً الان که کتابهای فلسفی را ترجمه می‌کنم. برای مثال آقای «پوپر» کلمه‌ای دارد به اسم «اکیزیم متی زشین». «اکیزیم» به معنای بدیهی است. مثلا می‌گویند: دو به اضافه دو می‌شود چهار و این یك «اکیزیم» است و عقل سلیم هم این را قبول می‌کند. اکیزیم در زبان فارسی

■ می‌خواستیم درس بخوانیم، وسیله نداشتیم. از همان وقت به فکر افتادیم که کلمه درست کنیم! فکر آن موقع شغل فعلی من است.

■ آن روزگار مثل الآن نبود که شاگردان کمتر ایراد بگیرند بلکه بدترین ترس، ترس از پرسشهای شاگردان بود!

یعنی «بدیهی» و مجموعهٔ آن «بدیهیات» است. حالا این اصطلاح «اکیزیم متی زشین» را باید چگونه ترجمه کنیم؟ آنها که تنبل هستند همان اصطلاح را می‌گذارند و رد می‌شود. اما من می‌گویم زبانی که در آن از کلمهٔ رقص (عربی) رقصیدن درست شده چرا از کلمهٔ «بدیهی»، بدیهیدن ساخته نشود؟ من اینجا با اسم مصدر کار دارم پس در دلم «بدیهیدن» را می‌سازم و از آن «بدیهش» را بیرون می‌آورم که مساوی با «اکیزیم متی زشین» است. «ارتو» یعنی راستا و «دنت» هم به معنی دندان است که من آن را «دندان آرایی» گفته‌ام و روی آرایی آن «مد» نمی‌گذاریم تا این طور خوانده شود: «دندانارایی» به همان دلیلی که کلمه بیابان را هم «بی آبان» نمی‌نویسیم خیابان را هم «خی آبان» نمی‌نویسیم. بنابراین آن کسانی که فرایند را «فرآیند» می‌نویسند کار اشتباهی انجام می‌دهند... ما هنوز حق تألیف نداریم. وقتی آدمی در کار استخراج فلزات عالیترین مراحل را طی کرد آخر کار هم باید کتاب «متالوژی» را تألیف کند ولی ما اصلا کلمه نداریم. کتاب طبی را که باز می‌کنی. نمی‌توانی بخوانی و به قول خود انگلیسی‌ها حسن می‌نویسند و حسین می‌خوانند!

برای فرهنگ دهخدا کارشان اینست که لغتهایی را که در زبان فارسی است از منابع در بیاورند و درست کنند که کار بسیار خوبی است. ولی باید توجه داشته باشیم که آنها لغت ساز نیستند، بلکه لغت جمع کن هستند.

.... کتاب «چگونه روحهای محکم و زنده بسازیم» را ترجمه کردم و آنجا نوشتم که چرا اسم بزرگ و طولانی برای کتاب نوشتم ولی درچاپ آخرین اسم این کتاب را «پرورش ذهن» گذاشتم.... اولین کسی که جلد کتاب را پارچه‌ای کرد و شکل فرنگی به آن داد من بودم و آن کتاب «فلسفهٔ تربیت» بود که به یاد بود یکی از مدارسی که به وسیلهٔ علی اصغر خان حکمت ایجاد شده بود منتشر گردید. آقای صنعتی مدیر انتشارات فرانکلین که حدود هزار کتاب چاپ کرده و صنعت کتاب و چاپ را به تعبیر من از زمین به آسمان رسانده است، یك دائره المعارف رومیزی یك جلدی از دانشگاه کلمبیای امریکا داد که آن را ترجمه کنیم. ما ابتدا برای جغرافیا لغاتی را که مورد احتیاج بود، ساختیم و چون پنج نفر بودیم که این کار را می‌کردیم، اسم کتاب را پنج تن گذاشتیم. پنج تن عبارت بودند از مرحوم عامری، معلم بی نظیر در ادبیات فارسی، دکتر مقربی، مهندس اصفیاء، دکتر مصاحب و بنده. البته نظیر این کارها را بسیار انجام دادیم. از جمله لغتهای آنجا یکی ناحیهٔ یخ بسته‌ای بود بین نیم کرهٔ قطب شمال و قطب جنوب که اسم انگلیسی آن «آیس کپ» است ولی ما گذاشتیم یخ بهن به معنی یك پهنهٔ یخی. ترجمهٔ آن دائره المعارف چند سال طول کشید. بعد از آن کتاب فی ظلال القرآن است که برای سید قطب وقتی در شام بودم ترجمه کردم. او آدمی است که می‌گوید من در سایهٔ قرآن زندگی کردم و آنچه از این کتاب فهمیده‌ام آن را نوشته‌ام.

... و اما تألیفات من بین صد تا صدو سی اثر است و کتاب «کیمیای سعادت» را از همه بیشتر دوست دارم. این کتاب در هند چاپ شده بود و آن موقع یك نسخهٔ قدیمی آن را از کتابخانهٔ مرکزی پیدا کردم و مقابل مدرسهٔ سپهسالار بردم تا چاپ مجدد بشود. درآن هنگام معلم دارالفنون بودم.

روزی در اتاق مدیر مدرسهٔ دارالفنون نشسته بودم. عکس رضا شاه نیز روی دیوار اتاق نصب شده بود. یك مرتبه به نظرم رسید این عکس خرد شد و به زمین ریخت. البته آن وقتها هم آدم می‌ترسید به همه کس این حرفها را بزند. خلاصه آمدم در حاشیهٔ کتاب چاپ هندی کیمیای سعادت آن را نوشتم. بعداً طولی نکشید که رضا شاه رفت. این کتاب درمن تأثیر زیادی داشته است. برای آنکه غزالی مرد عالم و دقیقی بوده است. او در دستگاه خواجه نظام الملك و در نظامیه بغداد مدرس بود، بعد خیلی چیزهایی که می‌گوید خودش هم باور ندارد. لذا در او دگرگونی ایجاد می‌شود و می‌رود انزوا می‌گزیند و کیمیای سعادت و بزرگتر از آن احیاءالعلوم را که چند جلد آن به فارسی ترجمه شده است می‌نویسد. من در سن ۲۰ سالگی عربی را دوست داشتم. یادم می‌آید یك مجله سیاسی آن موقع مقاله‌ای نوشته بود که یك دکتر فیزیك فرانسوی به اسم «ژرژ کلود» پیشنهاد کرده بود ماشین بخاری بسازیم که منبع گرم آن آب سطح اقیانوس و منبع سرد آن سی چهل متر زیر آن باشد! من آن مقاله را به عربی ترجمه کردم و مجله «العرفان» صیدا هم چاپش کرد.

.... خاطرهٔ دیگری دارم و آن اینکه چند سال پیش کسی آمد و گفت به منزل دکتر صادق گوهرین برو می‌خواهد تو را ببیند. رفتم و آدمی به آنجا آمد که عینك سیاه زده بود. من از آدمهایی که عینك می‌زنند تا کسی تخم چشمشان را نبیند بدم می‌آید! خلاصه به من گفت محمد رضا شاه می‌خواهد پست وزارت آموزش و پرورش را به شما بدهد درجواب گفتم سلام برسانید و بگوئید من اول باید نخست وزیر و دیگر وزرای مربوطه را قبول داشته باشم! اگر اینطور شد حاضرم پست وزارت را قبول کنم که البته این کار هم عملی نبود!...

آخرین خاطره از پطروگراد

● نوشتهٔ ژان مریلیس ● ترجمهٔ سیروس سعیدی



صبح آن روز جمعه، ۲۴ فوریهٔ (۱) ۱۹۱۷، در کلاس درس نشسته بودم و حرفهای معلم ریاضی را سرسری گوش می‌دادم. آخرین کلاس آن روز بود و من عجله داشتم که هر چه زودتر مدرسه را ترک کنم تا از رویدادهایی که، به قرار مسموع، از صبح آن روز به بعد حالت نگران کننده‌ای پیدا کرده بود، با خبر شوم.

سرانجام زنگ مدرسه به صدا در آمد و کلاس به سرعت خالی شد. وقتی به نوبهٔ خود از در بزرگ شیشه‌ای بیرون می‌رفتم، هیچ گمان نمی‌بردم که این کار را برای آخرین بار می‌کنم. تنها گذشت چند روز کافی بود تا مدرسهٔ حقوق امپراطوری با سنتها و گذشتهٔ پرافتخارش و با لطفی که امپراطور نسبت به آن داشت، به خاطره‌ای از یك دورهٔ سپری شده تبدیل گردد.

از تالار بزرگی که کفپوش چوبی آن برق می‌زد گذشتم، و پس از پیمودن راهرو مجاور نمازخانه، از پله‌های مرمرین سفید غول پیکر پایین آمده، به رخت‌کن رفتم. در آنجا چند دانشجوی غیر شبانه روزی ـ که در آن موقع من هم موقتاً جزو آنان بودم ـ لباس عوض می‌کردند و به جای لباس مدرسه، لباس مخصوص بیرون را که ملیله دوزیهای نقره داشت، به تن می‌کردند. سپس پس از پوشیدن پالتویی شبیه پالتو نظامیان و به سر نهادن کلاه دو گوشه‌ای که اندکی به طرف گوشها متمایل می‌شد، دستکشهای سفید رسمی خود را به دست کرده و زیر نگاه کنجکاو دربان سیبیلوی پیر از ساختمان خارج شدند.

بیرون سرد بود. هوایی پاك و تازه و آسمانی به رنگ خاکستری بسیار روشن. منظرهٔ آشنای «باغ تابستانی» [تزارها] در برابرم قرار داشت. ترکیبی هماهنگ از رنگهای سپید و سیاه، شاخه‌های برهنهٔ درختان و نردهٔ پرنقش و نگار بلندی که بر زمینهٔ سپید برف متمایز می‌گشت.

با یکی از رفقا، پس از عبور از پل کوچك فونتانکا، در امتداد ساحل نوا به طرف میدان مشق که پادگانهای هنگ گارد پاولوفسکی در آن قرار داشت، به راه افتادیم.

رود بزرگ در بستر سنگ خارای خود یخ زده بود و در اسکله‌ها نیز، مثل زمستان هر سال، عدهٔ معدودی برای گردش آمده بودند. سورتمه‌ها آرام روی برف حرکت می‌کردند. از ساحل آن سوی رود صدای زنگ یك تراموا به گوش می‌رسید. هیچ نشانه‌ای که مؤید شایعات مربوط به اعتصاب عمومی، تظاهرات و حتی خطر شورش آشکار باشد، به چشم نمی‌خورد.

گشتن خیابانها و تماشای عابرین فایده‌ای نداشت، همه چیز مثل همیشه آرام بود. با دیدن پاسبانی که با خیال راحت در گوشهٔ یك خیابان در جا می‌زد، سرخوردگی ما به اوج خود رسید و مثل کسانی که از دیدن ماجرای هیجان انگیزی محروم شده باشند، مقابل میدان مشق از هم جدا شدیم.

جلو پادگان، طبق معمول شبح بزرگ نگهبان را دیدم که در برابر دروازهٔ نیمه‌باز کشیك می‌داد. ساختمانهای تیره رنگ را دور زدم و مقابل عمارت پنج طبقه‌ای که بهداری هنگ و چند آپارتمان ویژهٔ افسران در آن قرار داشت، توقف کردم.

برادرم که سروان هنگ گارد پاولوفسکی بود، با همسرش در یکی از آن آپارتمانها زندگی می‌کرد. او که در جبهه شدیداً مجروح شده و دست راستش از کار افتاده بود، پس از طی دورهٔ نقاهت در پطروگراد باقی مانده و فرماندهی گروهان پیاده نظام دانشجویان افسر جزء گردان ذخیره را به عهده داشت.

به محض این که وارد راهرو شدم، برادرم صدایم زد. نگران به نظر می‌رسید و لحن مؤقری داشت. گفت که عصر همان روز باید قسمتی از خیابان نوسکی را با گروهان خود اشغال کند و حدود دویست هزار کارگر اعتصابی را که در شهر پراکنده شده و برای تظاهرات علیه دولت آماده می‌شدند، به اطاعت وادارد. از من خواهش کرد که به منزل عمویم در خیابان لیتنایا بروم و به او بگویم که برادرم نمی‌تواند همان طور که قرار بود، فردای آن روز برای شام به خانهٔ او برود.

معطل نکردم. از این که می‌توانستم بیرون بروم خوشحال بودم. حال که قرار بود ارتش مداخله کند، می‌شد انتظار دیدن حوادث غیر منتظره را داشت، خصوصاً در مرکز شهر. از خیابانها که همچنان آرام بود، گذشتم و به مقابل ستونهای باشکوه کلیسای جامع کازانسکی در خیابان نوسکی رسیدم. تازه آن وقت بود که توانستم نخستین نشانه‌های آشوب را ببینم. قزاقهای اهل سیبری که اکثراً تیپ مغولی داشتند با اسبهای پشمالو و لباسهای متحدالشکل مزیّن به یراقهای زرد در طول شاهراه اصلی پایتخت که در آن موقع تقریباً خالی بود، گشت می‌زدند. اتومبیلی به چشم نمی‌خورد و فقط چند عابر پیاده با حالتی مضطرب در امتداد دیوارها راه می‌رفتند و عجله داشتند که هر چه زودتر به خانه‌های خود برسند.

وقتی زنگ در خانهٔ عمویم را می‌زدم، چند نفر پاسبان را دیدم که جلوی یك در کالسکه‌رو، دور یك مسلسل ایستاده‌اند. مستخدم مرا به خانه راه داد و

گفت که کسی در منزل نیست و باید منتظر شوم. ولی چون هوا رو به تاریکی می‌رفت، پیغامی گذاشتم و از همان راهی که آمده بودم، بازگشتم.

تا پل آنیچکوف هیچ اتفاقی نیفتاد ولی همین که به نزدیکی پایهٔ سنگی یکی از مجسمه‌های «اسبان رام شده» که پل بدانها مزیّن بود، رسیدم، از فاصلهٔ دور، در آنسوی پل فونتانکا، جمعیت انبوهی را دیدم که پرچمها و شعارهای سرخ رنگ به دست داشتند. نخستین بار بود که چنین چیزهایی می‌دیدم. این تودهٔ خاموش آهسته به سوی پلی حرکت می‌کرد که روی آن حدود پانزده قزاق، تحت فرماندهی یک ستوان جوان، برای بستن راه تظاهر کنندگان آماده می‌شدند. پشت پایهٔ مجسمه ایستادم و همه چیز را دیدم.

جمعیت در حال پیشروی از تقریباً هزار نفر تشکیل می‌شد. در پیشاپیش آن، مردی که ریش خاکستری داشت، پرچم سرخ بزرگی را با دو دست حمل می‌کرد و قیافهٔ مهربانش با پرچم انقلاب تضادی عمیق داشت. در کنار او دو زن با چکمه‌های نمدی و مردی که پالتو سربازی به تن داشت حرکت می‌کردند. دکمه‌ها و سردوشیهای پالتو این مرد کنده شده و در بین کسانی که می‌توانستم ببینم، او تنها کسی بود که قیافه‌اش انسان را نگران می‌ساخت.

جمعیت در حدود بیست قدمی پل متوقف شد. در این موقع، افسر فرمانده جوان روی رکابهای اسب خود ایستاد و در حالی که دستها را شیپور وار جلوی دهان گرفته بود، با تظاهر کنندگان سخن گفت. فقط چند کلمه از حرفهای او را فهمیدم چون جمعیت کم کم منقلب می‌شد. همین قدر دریافتم که می‌کوشد آنان را متقاعد سازد که بر گردند. ولی تنها پاسخی که شنید سیل دشنامها و فریادهای انزجار بود. مردم دوباره با فریادهای «مرگ بر حکومت خود کامه!» - «قزاقها به مردم بپیوندید!»، به جنبش در آمدند. افسر جوان که تعجب از قیافه‌اش می‌بارید، نگاهی به اطراف انداخت، درست مثل آنکه بخواهد با کسی مشورت کند و همین چند لحظه تردید کافی بود تا تظاهر کنندگان به میان قزاقان رخنه کنند. وقتی جمعیّت، سربازان را کاملاً محاصره کرد، افسر فرمانده دست به کار شد. شمشیر خود را بالا برد و فرمانی صادر کرد. قزاقها برگشتند. اسبها که فریادهای جمعیت مرعوبشان کرده بود، کسانی را که سر راه خود می‌دیدند، بی‌محابا به زمین کوفته و با سواران خود به یکی از کوچه‌های مجاور تاختند.

جمعیت را به حال خود گذاشتم تا شعارهای انقلابی بدهند و به سرعت بازگشتم. نزدیک خانه برادرم را دیدم که با یک سروان دیگر جلو در ایستاده بود. دست راستش را با پارچه‌ای به گردن آویخته و با دست چپ جلد اسلحهٔ کمری خود را مرتب می‌کرد. در انتهای خیابان، شبح چند نفر که در تاریکی راه می‌رفتند و همچنین سر نیزه‌هایی که زیر نور چراغ ماشینها می‌درخشیدند، قابل تشخیص بود.

شب را به مطالعهٔ تاریخ انقلاب کبیر فرانسه اثر میشله سپری کردم. از این که وقایعی که خود شاهد آنها بودم، به هیچ وجه عظمت وقایع داستان را نداشت، سخت متعجب بودم. ولی آیا به راستی انقلابی در کار بود؟

فردای آن روز، گماشته طبق معمول مرا بیدار کرد تا به مدرسه بروم. ولی وقتی داشتم دست و رویم را می‌شستم، تصمیم گرفتم که به مدرسه نروم. حوادث روز انسان را واقعاً از درس خواندن باز می‌داشت. این بود که بی‌درنگ از منزل بیرون آمدم و برای آنکه بیهوده جلب توجه نکنم، به جای کلاه دو گوشه، کلاه لبه‌داری را که مخصوص اونیفورم تابستانی مدرسه بود به سر گذاشتم.

چهرهٔ شهر در عرض یک روز عوض شده بود. در تمام چهار راهها مسلسلهایی کار گذاشته شده بود و دسته‌هایی از سواران پلیس خیابانها را بسته بودند. گروهانهای گردانهای مختلف ذخیرهٔ گارد نقاط حساس مرکز شهر را اشغال کرده بودند.

در خیابان میلیونایا آشپزخانهٔ متحرکی را دیدم که تکان می‌خورد و پیش می‌رفت و چند سرباز نیز آن را همراهی می‌کردند. از سرجوخه پرسیدم که این سربازها به کجا می‌روند.

خندان جواب داد:

- «دارند آش به جبهه می‌برند!»

سعی کردم به خیابان نوسکی پیش برادرم بروم ولی در نزدیکی آنجا پاسبانها ایست دادند و نگذاشتند جلوتر بروم. توصیه کردند که به خانه برگردم. اصلاً دلم نمی‌خواست به منزل بروم، این بود که به طرف پادگانهای هنگ پاولوفسکی به راه افتادم.

در پادگان همه چیز آرام بود. از دهلیز گذشتم و دست راست از پله‌های سنگی بزرگ فرسوده‌ای که نرده‌های آهنی داشت و به خانه‌های افسران مجرد منتهی می‌شد، بالا رفتم. امیدوار بودم سروان «س»، یکی از دوستان برادرم را که، پس از یک دورهٔ نقاهت کوتاه، تازه به هنگ آمده و هنوز خدمت را از سر نگرفته بود، در آنجا پیدا کنم.

وقتی وارد اطاق پذیرایی او شدم، دیدم افسران بسیاری در خانه‌اش گرد آمده‌اند. صحبت طبیعتاً در بارهٔ حوادث روز بود. سرگردی که هنوز کاملاً هیجان زده به نظر می‌رسید، تعریف می‌کرد که چطور تمام محله‌های دور افتادهٔ شهر به وسیلهٔ یک کمیتهٔ انقلابی مخفی به بخشهای گوناگون تقسیم شده و دانشجویان یا کارگران داوطلب مسلّح از آنها حفاظت می‌کنند. از قرار معلوم خود او را چندین بار دستگیر کرده و فقط به خاطر این که پزشک بوده، اجازهٔ عبور داده بودند.

فریادهایی حاکی از تعجّب و انزجار از هر سو برخاست:

- «پس پلیس چه کار می‌کرد؟»

- «نمی‌توانست جلوی این وقایع تأسف‌آور را بگیرد؟»

- «یعنی هیچ کس نبود که دستور بازداشت این اخلالگران را بدهد؟»

- «آخر چه کسی باور می‌کند که یک پادگان ۱۷۰۰۰۰ نفری نتواند جلوی یک مُشت مست و احساساتی را بگیرد؟»

سرانجام سروان «س» گفت:

- «بسیار خوب آقایان، تکلیف همه چیز امروز روشن خواهد شد. گارد از دیشب وارد عمل شده است.»

همه حرفهای او را تأیید کردند و سپس از هم جدا شدند. افسران به باشگاه افسران رفتند و من به خانه بازگشتم.

وقتی از در بیرون می‌آمدم، دو سرباز را دیدم که وارد حیاط بهداری می‌شدند. یکی از آن دو زیر بغل دیگری را گرفته بود. اینها نخستین مجروحینی بودند که از خیابان نوسکی می‌آمدند. چند نظامی بیکار که نزدیک در ورودی ایستاده بودند، دور آنان جمع شدند. حرفهایی که میان ایشان مبادله شد هیچ حالت دوستانه‌ای نداشت. سرباز جوانی فریاد کشید:

- «ببینم، نمی‌توانستید روی مردم اسلحه نکشید؟»

بدون شک عقاید افسران و سربازان چندان با یکدیگر سازگار نبود.

بعد از ظهر روز ۲۵ فوریه (۱۰ مارس) آرام بود چون پلیس بی هیچ دلیل مشخصی مانع از تردد مردم در خیابانها می‌شد. بنابر این مجبور شدم در خانه بمانم و به شنیدن خبرهایی که پرستاران می‌آوردند اکتفا کنم. به گفتهٔ آنان اوضاع رفته رفته بدتر می‌شد. تعداد تظاهر کنندگان افزایش می‌یافت و سربازان بارها برای نجات خود مجبور به تیراندازی شده و عده‌ای مجروح یا کشته شده بودند.

شب با زن برادرم شام می‌خوردم که گماشته خبر آورد که گروهان چهارم هنگ پاولوفسکی شورش کرده است. این گروهان در ساختمان بزرگ میدان اسب دوانی امپراطوری مستقر بود. از آنجا تا پادگان، پیاده حدود ده دقیقه راه بود. اخلالگران که ظاهراً از بیرون آمده بودند، سربازان را متقاعد می‌کنند که از پادگان بیرون بیایند. ولی همین که سربازان در اطراف پخش می‌شوند، سواران پلیس و یک دسته از افراد هنگ گارد پرئوبراژنسکی از راه می‌رسند و آنان را که اکثراً غیر مسلح بوده‌اند، با تهدید اسلحه به پادگان بر می‌گردانند.

در این اثنا، سرهنگی که فرمانده گردان ذخیره بود، به میدان اسب‌دوانی آمد تا ضمن صحبت برای افراد خود، محرکین را نیز بازداشت کند. هنگام خروج، از میان جمعیتی که در برابر در ورودی اجتماع کرده بود، گلوله‌ای شلیک شد. صدای گلوله را شنیدم و به سرعت رفتم ببینم چه اتفاقی افتاده است. در نیمه راه افسری را دیدم که دو سرباز در حالی که مجروحی را روی تخت روان حمل می‌کردند، به دنبال او روان بودند.

با اینکه هوا رو به تاریکی می‌رفت، سرهنگ را که مجروح شده بود، باز شناختم. خطوط چهره‌اش فرو رفته و پیشانیش خون آلود بود.

فردای آن روز، ۲۶ فوریه (۱۱ مارس)، هوا روشن و سرما گزنده بود. طنین دور دست ناقوسهای یک کلیسا به یادم آورد که یکشنبه است. به طرف میدان اسب‌دوانی امپراطوری به راه افتادم. کسی در خیابان نبود، پنجره‌های خانه‌ها بسته و سورتمه‌ای جلوی یک در ورودی ایستاده بود. اسبی با موهای ژولیده و پوزه‌ای که ذرات سپید یخ بر آن نشسته بود، آرام انتظار می‌کشید. دو کلاغ بزرگ خاکستری رنگ با هم دعوا می‌کردند. مردی برفها را با پاروی چوبی می‌روفت تا راهی به حیاط خانهٔ خود باز کند و سورچی در حالی که دستهای کرخ شده‌اش را به هم می‌مالید، به او می‌نگریست.

هیچ چیز غیر عادی به چشم نمی‌خورد. صبح یکشنبه‌ای بود نظیر سایر یکشنبه‌های زمستان. با این وجود، چند قدم آن طرف‌تر صحنه ناگهان عوض می‌شد. نزدیک دروازهٔ میدان اسب‌دوانی که گروهان

شورشی در آن محبوس بود. چند نگهبان کشیك می‌دادند. وسط خیابان چاتمه زده، آتش افروخته بودند. کسانی که دور آتش خود را گرم می‌کردند، سربازان هنگ پرئوبراژنسکی بودند. فرماندهٔ آنان نیز در حالی که دستها را در جیب پالتوی نظامی خاکستری خود فرو برده بود، پیاده‌رو را با قدمهای بلند می‌پیمود.
ظاهراً هیچ کس توجهی به من نداشت. به همین دلیل جرأت یافته و به راه خود ادامه دادم.
در خیابان نوسکی که این بار، در نهایت تعجب، بی هیچ اشکال به آن رسیدم، تقریباً کسی نبود. حتی سربازان هم رفته بودند و جز مأموران پلیس که در پناه درهای کالسکه‌رو پنهان شده بودند، کسی به چشم نمی‌خورد.
رگبار گلوله شیشه‌های چند پنجره و یك چراغ خیابان را شکسته و به دیوار برخی منازل آسیب رسانده بود. یك جوراب خونالود که سرما آن را مثل یك تکّه چوب سخت کرده بود، روی برفها دیده می‌شد.
اعلانی که روی دیوار یکی از منازل چسبانده شده بود، نظرم را جلب کرد. فرمان ژنرال خابالف بود. فرماندار نظامی پطروگراد به تظاهر کنندگان دستور می‌داد که فوراً تظاهرات را متوقف سازند زیرا در غیر این صورت شرکت کنندگان در تظاهرات بدون هیچ نوع محاکمه به جبهه اعزام خواهند شد. هنگامی که اعلان را می‌خواندم، یك کارگر جوان هم که کلاه لبه‌دار به سر داشت، آنجا ایستاده بود.

وقتی خواستم راه بیفتم، رو به من کرد و چشمك زنان گفت:
ـ «زیاد هم خطرناك نیست، مگر نه آقای دانشجو؟ دیر یا زود همه در جبهه خواهیم بود.»
صلاح ندیدم جوابی بدهم، زورکی سری تکان دادم و چون در خیابان روبهم رفته چیز جالبی به چشم نمی‌خورد، به خانه برگشتم. آنجا جنب وجوش زیادی بود. برادرم را تازه به منزل آورده بودند. زخمهای خوب التیام نیافتهٔ پیشین دوباره سر باز کرده و او را به تبی شدید دچار کرده بودند. وقتی وارد اطاقش شدم برهنه روی تخت خوابیده بود. رنگش سخت پریده و لکه‌های سرخی روی گونه‌هایش دیده می‌شد. آرام، مثل آن که با کسی حرف بزند، هذیان می‌گفت.
تمام بعد ازظهر را با زن برادرم به نوبت بر بالین او گذراندیم. پزشك نظامی صبح زود آمد و داروهایی تجویز کرد. قول داد که آنها را از بیمارستان تهیه و توسط پرستار برای ما بفرستد. کمی بعد دو افسر برای احوالپرسی آمدند. چند دقیقه‌ای پرچانگی کردند و خبر دادند که آن روز آرامتر بوده و دولت از فرصت برای صدور فرمان انحلال دوما(۲) استفاده کرده است.

هوا رو به تاریکی می‌رفت. گماشته تازه شمعها را روشن کرده بود (برق قطع شده بود) که یك افسریار و چهار گروهبان از گروهان برادرم از راه رسیدند. می‌خواستند با جناب سروان خود صحبت کنند. همهٔ آنان سربازان کهنه‌کاری بودند که بارها در جبهه زخمی شده و نشان افتخار دریافت کرده بودند. در دیدهٔ ایشان، فقط یك فلسفه وجود داشت، فلسفه‌ای که در یك جمله خلاصه می‌شد: «خدا در آسمان و تزار در زمین» و چون برادرم در نظر آنان نمایندهٔ تزار بود، طبیعتاً برای نظرخواهی و پشتیبانی نزد او آمده بودند. ولی برادرم در وضعی نبود که توصیه‌ای به آنان بکند چون علی‌رغم کاهش شبانهٔ تب، اعضای تحتانی بدنش فلج شده بود و از ضعف شدیدی رنج می‌برد. همهٔ این مطالب را به آن افسریار که قامتی رشید داشت و مرا در حالی که پلکهای خود را به هم می‌زد، می‌نگریست، گفتم. سرانجام از من تشکر کرد، سری تکان داد و رفت پیش گروهبانها که در آشپزخانه انتظار می‌کشیدند. دنبال او رفتم. یکی از افراد چهار پایه‌ای را که روی آن نشسته بود به من تعارف کرد و لحظه‌ای بعد بحث شروع شد:
ـ «چرا افراد ما را از جبهه نمی‌فرستند؟ با آنان خیلی زود می‌شود نظم را برقرار کرد!»
یکی دیگر پاسخ داد:
ـ «از کجا معلوم که نفرستند. ولی اگر بیایند وای به حال کسانی که از دستورات سرپیچی کنند!»
افسریار قرقرکنان گفت:
ـ «مطمئن باش که خیلی‌ها را دار می‌زنند.»
و گفتگو همین طور آرام ادامه داشت، همراه با سکوتهای ممتدی که بهتر از حرفها سرگشتگی عمیق آنان را نشان می‌داد. من که به حرفهایشان گوش می‌دادم، و در پرتو شمع به حالت چهره‌های آفتاب سوختهٔ پر صلابتشان می‌نگریستم، برای نخستین بار احساس کردم که حادثهٔ مهمی در شرف وقوع است.
افسریار و گروهبانها حدود ساعت ده شب رفتند. به اطاق برادرم بازگشتم و تا دیروقت بر بالین او ماندم.
صبح دوشنبه ۲۷ فوریه (۱۲ مارس) وقتی از خواب بیدار شدم جداً قصد داشتم که به مدرسه بروم و ببینم که کلاسها تشکیل شده‌اند یا نه. زندگی، برغم بی‌نظمی، شورش و حتی انقلاب، ادامه داشت و من نمی‌خواستم به خاطر یك روز غیبت غیر موجه دیگر مورد سرزنش قرار گیرم.
در شرف رفتن بودم که زن برادرم خواهش کرد تا بازگشت او در منزل بمانم. از این که شوهرش را در آن وضع تنها بگذارد، واهمه داشت. وانگهی، قفسهٔ آشپزخانه خالی بود و حتماً باید کسی بیرون می‌رفت تا اگر مغازه‌ای باز باشد، غذا تهیه کند. با اکراه پذیرفتم و او همراه گماشته که سبدی در دست داشت، بیرون رفت. زمان در نظرم خیلی دیر سپری می‌شد. کنار تخت برادرم نشسته بودم و کتابی را سرسری ورق می‌زدم. فکر می‌کردم که در مدرسه به زودی نخستین کلاس به پایان خواهد رسید.
زن برادرم حدود ساعت یازده، بی‌آنکه موفق به خرید چیزی شده باشد، به خانه برگشت. مغازه‌های محله یا بسته بودند و یا چیزی برای فروش نداشتند. با این وجود، از بهداری هنگ چند قوطی کنسرو تهیه کرده و آخرین اخبار را هم در آنجا شنیده بود.
هنگ گارد جوان وُلینسکی سر به شورش برداشته و افسران را به قتل رسانده بود. هنگ لیتوفسکی هم از این سرمشق پیروی کرده بود. هر دو هنگ به شورشیان پیوسته و در حال پیشروی به سوی زرادخانه بودند. همه جا پادگانهایی را که سربازان ترك می‌گفتند، مردم به اشغال در می‌آوردند. افسران که دیگر مُطاع نبوده و حتی غالباً مورد بدرفتاری یا سوءِ قصد واقع می‌شدند، در برابر طلیعهٔ قیام ارتش که بیست هزار نفر در آن شرکت جسته بودند، خود را بی سلاح و نا توان می‌یافتند.
این اخبار خیلی برادرم را متأثر کرد. از این که در چنان لحظاتی در رختخواب میخکوب شده بود، بیتابی می‌کرد. من هم از خدا خواسته فکر رفتن به مدرسه را کنار گذاشتم.
ناهار که همان کنسروهای بهداری بود، به سرعت در سکوت صرف شد. همین که آخرین لقمه را بلعیدم به طرف پادگان به راه افتادم.
در دولنگهٔ مشرف به حیاط کاملاً باز بود و هیچ نگهبانی از آن حفاظت نمی‌کرد. در عوض گروه کثیری از مردم به سوی پادگان می‌شتافتند. جمعیت برای سربازانی که بطری به دست از پادگان بیرون می‌آمدند، هورا می‌کشیدند. بیشتر سربازان کمربند نداشتند و دکمه‌های پالتوشان باز بود. بعضی از آنان نوارهای سرخ به جادکمهٔ یقهٔ خود زده بودند. به طوری که مردم می‌گفتند، سربازها رستوران افسران را غارت کرده بودند. در آن لحظه صدای تهدیدها و دشنامهای آنان به افسران را می‌شنیدم.
کمی جلوتر، به سمت میدان اسب‌دوانی، رفتم و در کنج ساختمان اصلی پادگان ایستادم. پلی که از روی رودخانهٔ لُوا می‌گذشت و جزیره‌ها را در مرکز شهر به هم می‌پیوست پر از جمعیت بود. انبوه مردمی که از محلات کارگری می‌آمدند، آرام و مقاومت ناپذیر مثل یك مَدّ در حرکت بودند. مقابل مجسمهٔ مارشال «سووروف» جمعیت دو قسمت شد و مجسمه برای لحظه‌ای در پس چینهای آتشفام پرچمها از نظر محو گردید. سپس جمعیت دوباره به صورت موج واحد متلاطمی در آمد و روی سکوی وسیعی که تزار در آنجا، هر سال در روز اول ماه مه، از گارد خود سان می‌دید، پخش شد.

هیچ کس مانع از پیشروی این جمعیت چند هزار نفری نشد. درست در سمت چپ من، مسلسل سنگینی قرار داشت که به طرف پل نشانه‌گیری شده بود ولی سربازانی که آن را احاطه کرده بودند، با کارگرانی که از برابرشان رژه می‌رفتند، شوخی می‌کردند.
فوراً تصمیم گرفتیم که برادرم را به بهداری منتقل کنیم. احتمال داشت که سربازان برای دستگیری او به منزل بیایند حال آن که در بهداری ممکن بود بین سایر بیماران از نظرها دور بماند.
او را که پاهایش هنوز فلج بود، به کمك گماشته با تخت روان پایین آوردیم. زن برادرم که لباس پرستاری به تن کرده بود، بر بالین شوهرش قرار گرفت. لحظه‌ای آنان را همراهی کردم و سپس به آپارتمان که در سکوت فرو رفته بود، بازگشتم. هوا رو به تاریکی می‌رفت و اضطراب خاص شب را بر می‌انگیخت.
برای آن که زیاد احساس تنهایی نکنم، نزد گماشته به آشپزخانه رفتم. پرتو آتشی که از ساختمان یك کلانتری زبانه می‌کشید، آشپزخانه را روشن می‌کرد. رو به روی گماشته نشستم و مدتی در سکوت به صدای فریادها، صفیر گلوله‌ها و هیاهویی که از دور بر می‌خاست، گوش دادیم. صدای شلیك مسلسلها هر از چندگاه یکبار بر هیاهوی خیابان فایق می‌شد. اینها مأموران پلیس بودند، تنها کسانی که به دولت وفادار مانده و به سوی شورشیانی که در آن موقع بر شهر مسلط شده بودند، شلیك می‌کردند. خصوصاً یکی از

مسلسلها که روی بام یکی از خانه‌های مجاور نصب شده بود، خیابان ما را مدام ازطول به رگبار می‌بست.
گماشته، اسلحهٔ کمری برادرم را که در خانه باقی مانده بود به من داد و من آن را پر کردم.
ساعت دیواری اطاق ناهارخوری زنگ نیمه شب را نواخته بود. ساعات به کندی سپری می‌شد. مسلسل روی بام ناگهان خاموش شدو همهمهٔ شهر عصیان زده نامشخص‌تر گردید و سپس کاملاً فرو نشست. گماشته روی چهار پایه خوابش برده بود و انعکاس شعله‌های سرخ آتش بر فراز سر او، روی دیوار، می‌رقصید. سرانجام خستگی مرا از پای در آورد و به نوبهٔ خود خوابیدم.
صبح ۲۸ فوریه (۱۳ مارس) هوا بسیار سرد و آسمان کاملاً کبود بود. تازه هوا داشت روشن می‌شد که گماشته بیدارم کرد و آهسته در گوشم گفت:
ـ «افرادی برای دستگیری جناب سروان آمده اند. بهتر است که شما قایم شوید. اگر شما را اینجا پیدا کنند، به جای جناب سروان با خود خواهند برد.»
و بعد الوارهای بالای اجاق را که فضای لانه مانندی به وجود آورده بودند، نشانم داد. بلافاصله قبول کردم و به کمك او از الوارها بالا رفتم. به نحوی روی چوبها دراز کشیدم، سرم را به لبهٔ خارجی گردآلود اجاق تکیه دادم و منتظر ماندم.
به زودی صداهایی از پلکان شنیده شد و در خانه را محکم زدند. گماشته در را باز کرد. از مخفیگاه خود دیدم که پنج سرباز تفنگ به دست از آشپزخانه گذشتند و پشت در راهرو از نظر محو شدند.
کفشهایشان خطی از گل و لای روی کف آشپزخانه به جا گذاشت. گماشته نیز به دنبال آنان رفت و تقریباً بلافاصله هیاهویی در گرفت و درها به هم کوبیده شد.
صدای شکستن ظروف و اثاثیه و همچنین دشنامها و قهقهه‌ها به گوش می‌رسید. سرانجام، سربازها پس از مدتی با گرامافون و سماوری که به غنیمت گرفته بودند، برگشتند. آنها را روی میز گذاشتند و یکی از آنان به اجاق نزدیك شد تا دستهای خود را گرم کند. درست زیر من بود و کلاه پوستیش با صورتم فقط چند سانت فاصله داشت. روی الوارها دراز کشیده و نفسم را در سینه حبس کرده بودم. در این لحظه، یکی از آنان که ظاهراً، بی‌آنکه درجه‌ای داشته باشد، ارشد به نظر می‌رسید، ودکا خواست. گماشته از قفسه‌ای یك بطر کنیاك بیرون آورد و به او داد. همه به نوبت از آن می‌نوشیدند و سر بطری را با آستین خود پاك می‌کردند. هر بار که برای نوشیدن مشروب سرشان را بلند می‌کردند، درست به روبروی خود، به حفرهٔ تاریك انبار کوچکی می‌نگریستند که من در آن پنهان بودم. من هم بلافاصله از ترس آن که مبادا مرا ببینند، چشمهایم را می‌بستم.
موقعی از رفتن آنان باخبر شدم که گماشته نزدیك آمد و گفت:
ـ «اوضاع روبراهه، اونا رفتن!»
پایین آمدم و آپارتمان را گشتم. همه ظروف شکسته و روی زمین ریخته بود، پرده‌های نقاشی را با سرنیزه پاره کرده و کتابهای کتابخانه را وسط اطاق ریخته بودند. صندلیها و مبلها با پایه‌های شکسته روی فرش گل آلود ولو شده بودند.
گماشته که برای کسب خبر رفته بود، برگشت. برادرم را در بهداری دستگیر و با اتومبیل به دوما منتقل کرده بودند. در آن موقع دوما به ستاد موقت انقلاب تبدیل شده و یك دولت موقت در آنجا تشکیل گردیده بود.
دیگر دلیلی برای ماندن در آن آپارتمان که ممکن بود دوباره مورد تفتیش قرار گیرد، وجود نداشت. نتیجتاً تصمیم گرفتم به مدرسه برگردم. ولی برای رفتن به آنجا باید از خیابانهایی می‌گذشتم که در آن موقع جمعیتی شدیداً تحریك شده در آنها موج می‌زد و بیم آن می‌رفت که لباس رسمی مدرسهٔ حقوق امپراطوری اثر ناخوشایندی روی آنها بگذارد. به همین دلیل گماشته پیشنهاد کرد که پالتو سربازی او را به تن کنم.
حدود ساعت ده صبح، با چنین لباسی، از پله‌ها پایین آمدم ولی از لای در، نگهبانی را دیدم که در پیاده‌رو کشیك می‌داد. برگشتم ازراهرو میان درورودی و پلکان گذشتم. حالا مقابل حیاطی بودم که جز یك دسته سرباز که در آن طرف حیاط، نزدیك در ورودی، ایستاده بودند، کس دیگری در آن نبود. دیگر نمی‌دانستم چه کار کنم. عبور از آن فضای باز با لباس مبدل و رویارویی با کسانی که ممکن بود با من حرف بزنند و یا اینکه حتی سؤالاتی مطرح کنند، مافوق توانایی‌ام بود. می‌خواستم برگردم که صدایی از پله به گوش رسید. دو نفر را دیدم که یك افسر مجروح یا بیمار را روی تخت روان حمل می‌کردند. بی‌تردید او را دستگیر کرده بودند، چون یك سرباز مسلح پشت سر ایشان حرکت می‌کرد.
با دیدن این منظره فکری به ذهنم خطور کرد. از پله‌ها به سرعت بالا رفتم و از پرستار کشیك خواهش کردم که یك بازوبند صلیب سرخ، نظیر بازوبند افرادی که تخت روان را حمل می‌کردند، به من بدهد. از بخت بد، زن پرستار گوشش بسیار سنگین بود، نتیجتاً مجبور شدم صدایم را بالا ببرم. بالاخره حرفم را فهمید و رفت بازوبند بیاورد. ولی پیش از بازگشت او، در نیمه باز تالار کاملاً باز شد و سربازی که تفنگ خود را با حمایل به شانه آویخته بود، در برابرم ظاهر گشت:
ـ «تو اینجا چه کار می‌کنی؟»
با صدایی بی‌رمق گفتم:
ـ «کمك می‌کنم که افسران بازداشتی را پایین ببرند.»
ـ «حالا می‌بینیم! دنبالم بیا!»
در پاگرد طبقهٔ اول، پس از تجسس بدنی، اسلحهٔ کمری مرا پیدا کرد، آن را در جیب خود نهاد و گفت: «بسیار خوب!»
سپس اشاره کرد که راه بیفتم. از خانه بیرون آمدیم. وسط خیابان یك دسته سرباز دور مردی که ظاهراً برای آنان سخنرانی می‌کرد، جمع شده بودند. مراقب من ایستاد تا به حرفهای او گوش کند. مرد سخنران لباسی شبیه کارگران به تن داشت و با شور و حرارت سخن می‌گفت. مشت خود را به نشانهٔ تهدید تکان می‌داد، افسران را به باد ناسزا می‌گرفت و خواستار قتل عام آنان بود.
سربازها با نوعی بی‌اعتنایی به حرفهای او گوش می‌دادند ولی من با وضعی که داشتم تحت تأثیر قرار گرفتم. نتیجتاً چند لحظه بعد که به سربازخانه رسیدم، افکارم نسبتاً پریشان بود. در پیاده‌رو، مقابل در اصلی پادگان میزی گذاشته بودند که چند ورق کاغذ روی آن دیده می‌شد. پشت میز سرباز تنومندی نشسته بود که نوار سرخرنگی به سینه داشت و چند مرد مسلح در اطرافش ایستاده بودند.
در حینی که مراقب من توضیح می‌داد که قضیه از چه قرار بوده، سرباز تنومند حسابی براندازم کرد و سپس سؤالاتی مطرح نمود که بیشتر از روی کنجکاوی بود تا بدخواهی:
ـ «خب، تو کی هستی؟»



پاسخ دادم که در پطروگراد تحصیل می‌کنم و برای پیوستن به سربازان انقلابی لباس نظامی به تن کرده‌ام. در این لحظه سربازی که دستگیرم کرده بود، اسلحهٔ کمری را از جیبش بیرون آورد و گفت:

ـ «این اسلحه هم مال اونه!»

سکوتی درگرفت و فضا متشنج شد. حالا افراد با خصومت نگاهم می‌کردند و آهسته با هم حرف می‌زدند. کلمات «خبرچین» و «پلیس» را که چندبار تکرار شد، شنیدم.

برای نخستین بار از هنگامی که در وقایع پایتخت



درگیر شده بودم، شدیداً ترسیدم، ترسی غیر قابل کنترل که گویی مرا در عالم کابوس فلج می‌ساخت. در حالی که پیشانیم خیس عرق بود و در پالتوی گشاد خود از ترس می‌لرزیدم، خاموش در برابر «قضات» خود ایستاده بودم. می‌دانستم که در آن روزها اگر کسی را حتی به عنوان یك همکار سادهٔ پلیس دستگیر کنند، مرگش حتمی است. با این وجود، سرباز تنومند به خاطر جوانی من و یا شاید به دلیلی دیگر، در حالی که ناگهان به بحث خاتمه می‌داد، با لحنی بی‌چون و چرا به نگهبان گفت:

ـ «اینو ببر دوما، اونجا خودشون بهتر می‌دونن که چه کار باهاش بکنن!»

زمزمه‌ای در گرفت ولی هیچ کس دخالت نکرد و ما به طرف ساحل رود به راه افتادیم. سرباز همراهم سوت می‌زد و من از آنچه روی داده بود، مبهوت بودم.

در پیاده روها مردم در سه یا چهار ردیف برای دیدن رژهٔ سربازانی که برای ادای احترام به دولت موقت بسوی دوما می‌رفتند، اجتماع کرده بودند. از خیابانهای مختلف مدام سربازهای دیگری از راه می‌رسیدند و چون موجی پیوسته بسوی اسکلهٔ دور تسووایا جاری می‌شدند. به زودی دیگر نتوانستیم پیش برویم. عبور از خیابان هم اصلا ممکن نبود. مجبور شدیم میان جمعیت در میدان منتظر بمانیم تا رژه تمام شود.

سربازان بی‌سلاح و در صفوف نامنظم راه می‌رفتند و علی‌رغم حضور چندین افسر که در پیشاپیش آناز قرار داشتند، با یکدیگر حرف می‌زدند. افسران نیز مثل سربازان پیاده بودند. ملوانان گارد پشت سر فرماندهان خود حرکت می‌کردند. بعداً فهمیدم که گراندوك سیریل نیز جزو فرماندهان بوده است.

سرانجام سربازان هنگ پاولوفسکی از راه رسیدند. ازگوشهٔ چشم نگاهی به نگهبان خود انداختم. مشغول صحبت با زنی بود که روسری سفید به سر داشت و لابد یك کارگر بود. آن وقت یك قدم به سمت راست رفتم، بعد یك قدم دیگر و به همین ترتیب کم کم دور شدم و چون هیچ اتفاقی نیفتاد، جرأت پیدا کرده، آهسته به میان افرادی که در برابرم بودند، لغزیدم. چند لحظه بعد در ردیف اول قرار داشتم و از آنجا دیگر نگهبان خود را نمی‌دیدم. عقل سلیم حکم می‌کرد که هر چه زودتر خود را نجات دهم ولی برای رفتن از آنجا باید فاصلهٔ میان مردم و سربازان را می‌پیمودم و بیم آن می‌رفت که نگهبان مرا ببیند. با این وجود، جای درنگ نبود، چون آخرین واحدهای هنگ پاولوفسکی در حال عبور بودند و بعداً دیگر خیلی دیر می‌شد. سرانجام یکی از ردیفها را که خیلی بی‌نظم بود و تقریباً تا صف تماشاچیان کشیده می‌شد، انتخاب کردم و با یك خیز خود را به سربازان رساندم. نه کسی صدایم کرد، نه فریادی شنیده شد و نه تعقیبی صورت گرفت. همین به من امکان داد تا بلا درنگ از میان صفوف نامنظم سربازان به طرف جلو ستون پیش بروم. اطمینان داشتم که در آنجا یك افسر آشنا پیدا خواهم کرد و در کنار او دیگر موجبی برای نگرانی نخواهد بود.

در این موقع ستوان «ت» را دیدم که پیشاپیش ستون حرکت می‌کرد. او را خوب نمی‌شناختم، چون تازه افسر شده بود. با این وجود او مرا به جا آورد و با آزردگی پرسید که برای چه به آنجا آمده‌ام. آنچه را که اتفاق افتاده بود ضمن راه برای او تعریف و اذعان کردم که از تعقیب شدن می‌ترسم. با بیقراری آشکاری به حرفهایم گوش می‌داد و مصمّم بود تا گفتگویی را که ناراحتش می‌کرد، به پایان برساند. هنوز شرح ماجرای خود را تمام نکرده بودم که با خشونت وسط حرفم برید:

ـ «حالا چی می خواهید؟ این چیزها هیچ ربطی به من نداره، هرکاری دلتون می خواد بکنین ولی پیش من نمونین چون بالاخره توجه سربازها جلب خواهد شد.»

متعجب و ناراحت شدم. در این فکر بودم که به عقب، به میان سربازان برگردم که ناگهان به پل کوچك فونتانکا رسیدیم. خیابانی که مدرسهٔ من در آن واقع بود، تا آنجا فاصلهٔ بسیار کمی داشت. آن وقت به طرف راست پیچیدم، سلام نظامی دادم و درست مثل اینکه مأموریتی به من داده باشند، با قدمهای محکم در طول اسکلهٔ فونتانکا به راه افتادم. ولی هر چه پیش می‌رفتم بر سرعتم افزوده می‌شد و تقریبا دوان دوان به مقابل مدرسهٔ حقوق امپراطوری رسیدم.

زنگ زدم و منتظر شدم. کسی در را باز نکرد. لحظاتی سپری شد. در آن خیابان سوت و کور و در مقابل بنای با شکوهی که به عصری دیگر تعلق داشت، سؤالات نگران کننده‌ای به ذهنم خطور کرد:

آیا هنوز کسی در مدرسه بود؟ آیا مدرسه را برای همیشه بسته بودند؟ در آن صورت به کجا باید می‌رفتم و در این شهر پر از تخاصم به کجا پناه می‌بردم؟

بار دیگر دگمهٔ زنگ را با قوت فشار دادم و چند لحظه‌ای نگه داشتم. صدای خفیفی که از داخل ساختمان برخاست، خاطرم را آسوده کرد. سرانجام لای در باز شد و چهرهٔ سرایدار با موهای فلفل نمکیش نمایان گردید. مشاهدهٔ لباس نظامی من او را نگران کرد. ناگزیر توضیحات دقیقی دادم تا اینکه مرا شناخت و اجازه داد که وارد راهرو شوم.

سکوتی نامعهود حکمفرما بود. ساختمان خالی و بدون سکنه به نظر می‌رسید و در واقع تقریباً چنین بود. فقط حدود سی نفر از شاگردان که خویشاوندی در پطروگراد نداشتند، باقی مانده بودند.

با آمدنم جنب و جوشی درگرفت که پس از تعریف ماوقع به صحنه‌ای پرهیاهو تبدیل شد. رفقا پالتو و کلاه لبه‌دار نظامی خطرناك مرا فورا در یك لولهٔ بخاری پنهان کردند. این مخفیگاه امنی بود که نسلهای متعدد دانشجویان آن را آزموده بودند.

سرانجام جوش و خروش فرو نشست و چون کلاسها از دو روز پیش تشکیل نشده بود، در اطاقهای بزرگ خالی پرسه زدیم و برای دریافت خبرهایی که مستخدمین از بیرون می‌آوردند، انتظار کشیدیم.

نزدیك غروب خبر دادند که گماشتهٔ ما در راهروی مدرسه منتظر من است. از اینکه او را دوباره می‌دیدم خوشحال بودم و به گمانم او نیز چنین احساسی داشت. چون با دیدن من چهرهٔ گرد كك‌مکیش به لبخندی روشن شد. گفت که زن برادرم آن روز با او تماس گرفته و گفته است که جناب سروان، به لطف فداکاری یك سرباز همراه، موفق به فرار شده و اکنون با دوستان خود در سفارت اسپانیا به سر می‌برد. سپس افزود که باید خدا را شکر کنیم که ماجرا این طور فیصله پیدا کرده، چون کمیته‌ای که به تازگی از سربازان تشکیل شده بود، جناب سروان را به خاطر

صدور فرمان تیراندازی به انقلابیون به مرگ محکوم کرده و یکی از ستوانهای زیردست او را نیز اوایل بعد از ظهر همان روز تیرباران کرده بود.

وقتی حرفهایش تمام شد و لحظهٔ جدایی فرا رسید، دستم را به سویش دراز کردم. ابتدا شگفت زده شد چون چنین کاری مرسوم نبود، بعد به سرعت دستش را با شلوار خود پاك کرد و دستم را برای لحظاتی طولانی محکم در دست فشرد.

آنگاه با آرزوی دیدار دوباره از هم جدا شدیم، دیداری که دیگر هرگز به وقوع نپیوست.

آن شب وقتی خیالم از بابت برادرم راحت شد، در فضای آرام و آسایش بخش خوابگاه مأنوس مدرسه بلافاصله به خواب رفتم.

فردای آن روز نخستین فکری که به ذهنم خطور کرد این بود که ناظم مدرسه را پیدا کنم و پس از کسب اجازه به دیدن برادرم بروم. از سالن ناهارخوری که بیرون آمدم هیکل تنومند او را در حال عبور از تالار بزرگ مدرسه دیدم. در لباس سرهنگ گارد سواره که هنوز به تن داشت، با شکوه می نمود. با دیدن قدمهای شمرده و آرامش المپیایی او انسان هرگز باور نمی کرد که بین او و دنیای متشنج بیرون فقط چند دیوار ضخیم کهنسال فاصله باشد.

ناظم اجازه داد که از مدرسه بیرون بروم و با همان حرکت معروف سر خود که دهها نفر از دانشجویان ادای آن را در می آوردند، مرخصم کرد.

به من قویاً توصیه شد که با لباس رسمی مدرسه بیرون نروم ولی لباس دیگری نداشتم چون مدیر ما در گذشته پوشیدن هر نوع لباس دیگری را شدیداً قدغن کرده بود. در نتیجه مجبور شدم از مستخدمین کمك بگیرم. یکی از خدمهٔ آشپزخانه، پس از گرفتن انعام، نوعی پوستین کثیف و فرسوده و یك کلاه لبه‌دار کارگری مستعمل برای آن روز به من قرض داد.

آن لباسهای کثیف را با اکراه پوشیدم و بیرون آمدم.

هوا همچنان سرد بود. با آن که خورشید دیده نمی شد، روز روشن و هوا تازه و نورانی بود. تك طلایی منار کلیسای جامع سن پی یر ویل بر زمینهٔ رنگ باختهٔ متمایل به ارغوانی آسمان برجسته می نمود و به شمشیر درخشانی شباهت داشت که به علامت احترام به گذشته‌ای رو به زوال و یا شاید آینده‌ای هنوز نامعلوم بر افراشته بود. ولی در آن موقع زیاد به این موضوع فکر نمی‌کردم و توجهم بیشتر به تغییری معطوف بود که در اثر تغییر لباس در رفتارم پدید آمده بود. لباسهای مندرسی که به تن کرده بودم مرا یکباره از آن حرکات شق ورق و کاملا حساب شده ای که لباس رسمی مدرسه به آدم تحمیل می کرد، رها ساخته بود. حالا می توانستم موقع راه رفتن دستهایم را توی جیب بگذارم، یقهٔ کتم را برگردانم، اگر دلم خواست آهنگی را با سوت بزنم و خلاصه این که «قاطی زندگی مردم کوچه و بازار شوم». حالا عضوی از این تودهٔ گمنام بودم که از دیروز پایتخت امپراطوری را دربست در اختیار داشت.

در گوشهٔ یك خیابان چیزی شبیه سنگر درست می کردند. فوراً به افراد کنجکاوی ملحق شدم که توپی را که به حال خود رها شده بود، وارسی می کردند. همه می خندیدند و شوخی می کردند و با دست به پشت هم می‌زدند. یکی از آنان سعی می کرد لولهٔ توپ را تکان دهد. هیچ کس در بارهٔ انقلاب یا حوادث روز حرف نمی‌زد.

از آنها جداشدم و به راه خود ادامه دادم. مثل همه از وسط خیابان راه می‌رفتم چون در آن روز تراموا‌ها کار نمی کردند و از درشکه هم خبری نبود. فقط هر چند وقت یك بار یك کامیون پر از نظامیان مسلحی که تنگ یکدیگر ایستاده بودند و یا سواریهای مخصوصی که بی‌تردید مصادره شده بودند، عبور می کردند. سواریها پرچمهای سرخ داشتند و روی سپرهایشان دو سرباز تفنگ به دست نشسته بودند. سربازها هنگام عبور با مردم شوخی می کردند.

ضمن راه از خواربار فروشی کوچکی که باز بود یك بسته شکلات ارزان قیمت خریدیم. خیلی مزّه کرد، شاید به خاطر آن که با فراغت تمام آن را در وسط خیابان به دندان کشیدم.

بعد قاطی جمعیت نسبتاً انبوهی شدم که با ازدحام در برابر یك مهمانسرای اختصاصی خیابان را بندآورده بودند. ساختمان مهمانسرا به همان سبك با شکوه و موقّری ساخته شده بود که در پطروگراد نظیر آن فراوان است. در فلزی پرنقش و نگارش طاقباز بود و عقاب دوسربالای آن شکسته و روی برفهای لگدمال شده افتاده بود. مرد ریشویی که موهای بلندی داشت از بالای پلکان برای مردم سخنرانی می کرد. جماعت هم می خروشید و فریاد می‌زد: «مرگ بر جنگ!»، «زنده باد انقلاب!».

در سفارت اسپانیا اطلاع دادند که برادرم با دوستان خود به خانه‌ای در خیابان سادووایا نقل مکان کرده است. وی پناهگاه اولیهٔ خود را شب گذشته ناگزیر ترك کرده بود. چون در روزهای اول انقلاب، سفارتخانه‌ها به خاطر حق برون مرزی خود به هیچ وجه از تفتیشهایی که توسط عناصر غیر مسئول یا سربازان و غیر نظامیان مسلح صورت می گرفت، در امان نبودند. چاره‌ای نداشتم جز این که گردش طولانی خود را در شهر ادامه دهم.

این بار مسیرم طولانی بود و چون ساعت از یازده می گذشت، بر سرعت خود افزودم. هر چه از محلات مسکونی دور می شدم، تعداد سواریها بیشتر می شد. به پیروی از سرمشق عابران دیگر، در گوشه‌ای کمین کردم و سپس خود را دوان دوان به سورتمه‌ای که در همان مسیر حرکت می کرد، رساندم و میان گونیها و صندوقهایی که بار آن بود ولو شدم.

سورچی از بالای شانه نگاهی انداخت، شلاقی بر گردهٔ اسب نواخت ولی چیزی نگفت.

پیش می‌رفتیم و خانه‌ها یکی پس از دیگری از برابرم می گذشتند. گاه بر فراز خانه‌ای پرچم سرخ دیده می شد و این تنها نشانه ای بود که انقلاب را به یاد می‌آورد. حوالی خیابان نوسکی جوّ خیابان ناگهان تغییر کرد. نخست سکوت در گرفت و از تعداد مردم کاسته شد و بعد آن شادمانی بی دغدغهٔ بامداد که خود مرا نیز تحت تأثیر قرار داده بود، جای خود را به بحران روزهای قبل داد.

دوباره هر چند لحظه یك بار گلوله‌هایی شلیك می شد و مجدداً چهره هایی را می دیدم که ترس در آنها مشهود بود و نیز مردمی را که با نگرانی به کنار درهای کالسکه‌رو پناه می برند و سربازانی که محتاطانه در طول پیاده‌روها قدم بر می‌داشتند و در حالی که انگشتشان روی ماشهٔ تفنگ بود، به سوی پشت بامهایی که تك تیراندازان پلیس در آنها پنهان شده بودند، می نگریستند.

سورچی که بی‌تردید آن مکان را خطرناك تشخیص داده بود، ناگهان به یك خیابان فرعی پیچید و من ناگزیر آن را ترك کردم و پیاده به راه خود ادامه دادم. از کنار دیوارها راه می‌رفتم و وقتی تیراندازی شدت می گرفت به درون خانه‌هایی که درشان باز مانده بود، پناه می بردم.

نبش خیابان سادووایا دسته‌ای سرباز دیدم که بازوبند سرخ داشتند و دو نفر را که دستهایشان بسته و صورتهایشان خونین و متورم بود با خود می بردند. پشت دستگیرشدگان حرف G را درشت با گچ نوشته بودند. اینها ظاهراً افراد پلیس بودند(حرف G مخفف Gorodovoye بود که در روسی به معنای پلیس است) و لابد هنگام فرار دستگیر شده بودند، چون در آن موقع لباس شخصی به تن داشتند.

از پلّه‌های آپارتمانی که برادرم به آن پناه برده بود، بالا رفتم. او را سرپا دیدم. علی‌رغم ضعف شدیدی که داشت، حالش آشکارا بهتر بود. هیجان ناشی از دستگیری و فرار واکنش عصبی شدیدی در او ایجاد کرده و فلج ناقص او دفعتاً شفا یافته بود.

در بارهٔ کارهایی که باید انجام می شد، مشورت کردیم. بدیهی بود که مخفیگاه برادرم دیر یا زود کشف می گردید زیرا به ندرت خانه‌ای یافت می شد که دسته‌های شورشی آن را تفتیش نکنند. امید به مداخلهٔ سربازان جبهه که شایعهٔ آن زیاد به گوش می‌رسید، ساعت به ساعت کاهش می‌یافت و تازه حتی در صورت تحقق نیز ما آن را دیگر مفید نمی‌دانستیم چون کار از کار گذشته بود.

نتیجتاً تصمیم گرفتیم که به سمت جنوب روسیه حرکت کنیم و قرار گذاشتیم که همدیگر را صبح فردای آن روز در ایستگاه راه آهن نیکلایوسکی ملاقات کنیم.

فردای آن روز، دوم مارس (۱۵ مارس) ۱۹۱۷، روزی که امپراطور نیکلای دوم از سلطنت استعفا داد، صبح زود چمدان به دست در برابر ایستگاه نیکلایوسکی ایستاده بودم، پیش از ورود به ایستگاه و عزیمت بسوی ماجراهایی بیش از پیش فجیع، برای آخرین بار به شهری که نوجوانیم در آن سپری شده بود، نگاهی انداختم.

خیابان نوسکی همچون نواری عریض و طولانی در برابرم گسترده بود و در افق مه‌آلود دور دست که رگه‌های سرخ آتشین بر آن نقش بسته بود، از نظرها محو می شد. مجسمهٔ غول‌پیکر «آلکساندر سوم سوار بر اسب» درست پیش رویم در وسط میدان قرار داشت. پرتو بی‌رمق آفتاب روی یال برنزی مرکوب نیرومند آلکساندر می‌درخشید و نگاه امپراطور، گویی با سوء ظن، به ژنده پاره‌های سرخی که به پایهٔ مجسمه آویخته بودند، دوخته شده بود.

این آخرین خاطرهٔ من از پطروگراد بود، شهری که مقدر بود دیگر آن را هرگز نبینم.

پانوشتها

۱ـ ۹ مارس، مطابق تقویم غربی

۲ـ مجلس امپراطوری روسیه.

● پیرامون دو فرهنگ لغات جدیدالانتشار

بلبشوی فرهنگ نویسی

■ حسن هاشمی میناباد



■ فرهنگ علوم مطبوعات و ارتباطات (انگلیسی ـ فارسی)،
تألیف ع.ع.مهاجری، تهران، انتشارات مژده، ۱۳۶۹، ۹۵۱ ص.

تبادل فرهنگی بین جوامع مختلف ضرورت تدوین و تألیف فرهنگها و واژه‌نامه‌های مختلفی را پیش می‌آورد. فرهنگها در پاسخ نیاز به برقراری ارتباط بین افراد غیر همزبان نوشته می‌شود. حال هر قدر این فرهنگهای فراهم آمده، علمیتر، دقیقتر و کاربردیتر باشد، امر ارتباط به همان قدر ساده‌تر و رساتر خواهد بود. در دو دههٔ اخیر همزمان با نیاز فزاینده به ارتباط بین جوامع، تعداد فرهنگهای تخصصی دو زبانه و گاه چند زبانه رو به فزونی نهاده است.

مؤلف فرهنگ، علاوه بر اطلاع و تسلط کافی و وافی به موضوع ـ حتی تسلطی در حد تسلّط استادی واقعی درآن رشته ـ باید بااصول ومبانی فرهنگ‌نگاری و واژگان‌شناسی نیز آشنایی لازم را داشته باشد؛ در عمل و نظر، ویژگیها و روند تألیف فرهنگ به طور اعم و فرهنگهای دوزبانه به طور اخص را بشناسد؛ از تجربهٔ گذشتگان، از محاسن و معایب کارشان توشه بردارد؛ وهمهٔ آنها را درخلق اثری به کار گیرد که طبعاً باید کاملتر و بی‌نقص‌تر از فرهنگهای پیشین باشد.

دریغ و صد دریغ که تاریخ معاصر فرهنگ‌نویسی ـ بجز فرهنگهای معتبر انگشت شمار ـ شاهد اثری ارزنده و سترگ وعلمی نبوده است. دیگر این که تعداد فرهنگهای بازاری نسبت به فرهنگهایی که مؤلفان آنها هدفی اصیل و علمی را مدنظر دارند بسیار زیاد شده است. اغلب این گونه فرهنگها با فرهنگهای سلف خود اختلاف چندانی ندارند و به لحاظ شکل و محتوا پیشرفت و ابتکاری جدید به شمار نمی‌روند. می‌توان گفت این رشتهٔ خطیر دچار بلبشویی است که آیندهٔ علمی و فرهنگی جامعه را تهدید می‌کند.

به تازگی کتابی انتشار یافته است با عنوان «فرهنگ علوم مطبوعات و ارتباطات» تألیف ع.ع. مهاجری که توصیه‌نامهٔ «دانشکده زبانهای خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران» بر ابتدای آن می‌درخشد(ص پنج). عنوان فارسی و انگلیسی کتاب ـ A Glossary of Journalism ـ قابل تأمل است. علوم «مطبوعات» چگونه علومی است و علوم ارتباطات چه مباحثی را در برمی‌گیرد؟ شمول این علوم تا کجاست؟ آیا واژهٔ Journalism مفهوم ارتباطات را نیز در برمی‌گیرد؟ Glossary در عرف فرهنگ‌نویسی، و همچنین در عرف عام به معنای مجموعه‌ای از لغات، عبارات و اصطلاحات مشکل یك رشته است که هر مدخلی در آن، توضیح بایسته و شایسته‌ای در بیش از یك سطر داشته باشد. اگر در مقابل هر مدخلی، صرفاً معادلهای آن داده شود، دیگر از حالت Glossary بیرون می‌آید. پرواضح است که در Glossaryتوصیف و تعریف کوتاه اصطلاحات هم داده می‌شود، نه فقط معادل آنها. این گونه مجموعه واژگان بیشتر در پایان کتابهای تخصصی در بخش ضمیمه آن دیده می‌شود. نمونهٔ مستقل آن به صورت کتاب نیز فراوان است. M.H. Abrams, A)

■ در فرهنگهای امروزین فقط عبارات، اصطلاحات و واژه‌های رایج و مصطلح ارائه می‌شود و در عوض واژه‌های متروك و قدیمی به کنار می‌رود و در فرهنگهای تاریخی جا می‌گیرد.

Glossary of Literary Terms)

مؤلف در مقدمه کتاب ادعا می‌کند که چنین فرهنگی را برای اولین بار در خاورمیانه تهیه و تألیف کرده است. حال آن که بر طبق اطلاع نگارنده چندین فرهنگ مشابه به بازار آمده است: ازجمله فرهنگ مطبوعاتی (فارسی ـ عربی ـ انگلیسی) تألیف دکتر احمد رنجبر و دکتر ابوالقاسم سهیلی؛ فرهنگ اصطلاحات سیاسی و خبری (انگلیسی ـ فارسی) تألیف محمود چهارمیری و علی اکبر استاجی دارینی، و... که البته آنها نیز خود دچار اشکالات نسبتاً فراوان، بی‌روشی، ناآشنایی به شیوهٔ کار، اغلاط فارسی و انگلیسی و امثالهم هستند.

پیکرهٔ زبانی و منابع تدوین فرهنگها از اهمیت فراوانی برخوردارند. به طور کلی منابع این فرهنگ بنا به گفتهٔ مؤلف عبارت‌اند از:

ـ گوش دادن به برنامه‌های انگلیسی رادیو بی.بی.سی، رادیو آمریکا و برنامه انگلیسی رادیومسکو. از آنجا که نویسندگان و گویندگان رادیو مسکو، اهل زبان و سخنگوی انگلیسی نیستند، نوشته‌ها و گفته‌هایشان معتبر و خالی از ایراد نخواهد بود و ساخت زبان روسی در تار و پود برنامه‌های این رادیو تأثیر خواهد گذاشت.

ـ مجلات تایمز و نیوزویک و روزنامه‌های انگلیسی زبان داخلی. استدلال ما در بارهٔ برنامه‌های رادیو مسکو دربارهٔ روزنامه‌های انگلیسی زبان ایرانی نیز صادق خواهد بود.

ـ از راه مکاتبه با دانشکده‌های علوم ارتباطات دانشگاههای آمریکا، انگلیس [انگلستان]، ترکیه، هند و نیز واحد برون مرزی صداو سیمای جمهوری اسلامی ایران و ادارهٔ ترجمه وزارت امور خارجه.

ـ واژه نامه‌های انگلیسی و فرهنگنامه‌های موجود در کشور. نخست این که کدام واژه نامه‌ها منبع مؤلف بوده و دیگر این که منظور مؤلف از «فرهنگنامه»ها چیست و چرا مشخصات کتابشناختی آنها داده نشده است؟

فرازبان (metalanguage) زبان یا مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که برای تحلیل و توصیف زبان دیگری به کار می‌رود. دقیق و نظام‌مند بودن فرازبان فرهنگها یکی از بزرگترین کمکهای مؤلف به آسان‌یابی، آسان خوانی و آسان فهمی مراجعه کننده است. کتاب حاضر از بخشی ویژهٔ علایم اختصاری و نشانه‌های به کار رفته در فرهنگ خالی است. معلوم نیست نقطه‌های آخر هر مدخل انگلیسی ـ که درواقع نیازی بدان نیست ـ به چه منظوری آورده شده است. علامت [ ] برای موارد مختلف ـ به منظور نشان دادن علایم اختصاری Camp David Peace Accord؛ کاربرد واژه‌ها، مثلاً «نظام»، «درجاب»؛ گونه‌های املایی [r] caponie؛ توضیحات اضافی (ذیل chauvinism) ـ به کار رفته است. هویت دستوری واحدهای واژگانی معرفی نشده است که این مسأله می‌تواند مشکلات زیادی در تعیین هویت دستوری معادلها پدید بیاورد. البته این توجیه که مخاطب این فرهنگ از تسلط کافی به زبان انگلیسی برخوردار است، ضرورت ذکر اجزای کلام و هویت دستوری را نفی نمی‌کند. تبار واژه‌ها (آلمانی، فرانسوی، اسپانیایی و...) در موارد زیادی داده نشده است: ازجمله

جهان بینی (آلمانی) Weltanschaung

باهم روبرو شدن (این واژه لاتینی اسم، قید و حرف اضافه است نه فعل) vis-a-vis

جونتا (واژه اسپانیایی و پرتغالی که صحیح آن خونتاست): Junta

ایجاز، اختصار و اقتصاد کلامی از عوامل تعیین کننده در امر فرهنگ نویسی به شمار می‌رود. افزون بر این، دادن معادل طولانی برای واژه‌ها و اصطلاحات، اغلب از عدم تسلط مترجم و واژه‌ساز در کار معادل‌سازی و معادل‌یابی حکایت می‌کند. ناگفته نماند که در برخی از موارد، که تعداد آنها زیاد نیست و به مسئله ترجمه ناپذیری و عدم انطباق فرهنگی مربوط می‌شود ـ چاره‌ای جز این نیست. اما موارد اطناب محل و درازنویسی در این فرهنگ کم نیست:

سیاستمداری که حاضر به سازش نیست: (سیاستمدار سازش ناپذیر) intransigent politician

عقیده‌ای که درهمه جا منتشر شده است: (عقیدهٔ رایج ومعمول) widespread doctrine

خبرگزاری متعلق به امارات متحده عربی WAM

دسته بندی معانی متفاوت واژه‌ها، معانی متفاوت واژهٔ مدخل را از هم متمایز می‌کند. این تمایزها در فرهنگها با اعداد یا نشانه‌های سجاوندی (، برای جداکردن معانی مشابه؛ برای متمایز کردن گروههای معانی) یا به هر صورت قراردادی دیگر نشان داده می‌شود. عموماً ترتیب معانی در فرهنگها یا بر حسب بسامدی بیشتر به سوی کاربردهای کم استعمال و نادر است یا بر اساس ترتیب تاریخی تحول واژه‌ها. در این فرهنگ چنین دسته بندی‌ای رعایت نشده است؛ برای نمونه رجوع کنید ذیل مدخلهای Procrastination, administration, fail.

ذکر شواهد و مثالها در فرهنگها به منظور روشنتر کردن مفهوم واژه‌ها و کاربردهای آنها صورت می‌گیرد و طرز استعمال واژهٔ مدخل را نشان می‌دهد. شواهد و مثالهای این فرهنگ اغلب هیچ کمک اضافی‌ای به خواننده نمی‌کند و اکثر آنها زاید و بیهوده است و به مفهوم واقعی روشنگر (illustrative) نیست. علاوه بر این، معیاری برای دادن یا ندادن شاهد و مثال برای واژه‌های خاص وجود ندارد؛ نگاه کنید به شواهد ذیل مدخلهای abdicate, lavish, need, nuclear, neglect.

وقتی فرهنگی برای رشته و فن خاصی نوشته می‌شود، واژه‌های عام و غیر تخصصی به کنار نهاده می‌شود و فقط و فقط واژگان تخصصی و مربوط به آن رشته در فرهنگ گنجانده می‌شود. نمونه‌هایی از واژگان عام و غیر تخصصی این فرهنگ تخصصی:

dead, death, debt, film, fair, for you [?] شماهارا . manner, table میز

در فرهنگهای امروزین فقط عبارات، اصطلاحات و واژه‌های رایج و مصطلح داده می‌شود و واژه‌های متروك و قدیمی به کنار می‌رود و جای خود را در فرهنگهای تاریخی اشغال می‌کند. نمونه‌های زیر ازجمله معادلهای غیرمصطلح و متروك فارسی است:

تعلیمات اکابر adult equcation [education)

بغاز euripus

ایلچی، (ایلچی گری، مقام ایلچی سفارت،... و نیز مشتقات آن) embassodar

قدغن تجاری embargo

برخی از معادلها و ترکیبات نامأنوس، غیرطبیعی، نامفهوم و به اصطلاح غیرفارسی‌اند که به لحاظ معنایی نیز اشکال دارند:

در آراء انتخاباتی بررسی کردن canvass uotes in an election

چشم انداز صوتی Soundscape

آژانس تبلیغات و آگهی advertising agent

کارکن worker

رأی را شکستن vote down

جستجوی شهیدان، طلبیدن شهیدان martyrdom-seeking

دوست متین (ص یازده)

تعداد برابرها و معادلهای غلط در این فرهنگ کم نیست. در برابریابی دقت لازم و وسواس علمی به کار گرفته نشده است:

نظام یك مجلس (نظام تك مجلسی) unicameralism

دولت مجلل (دولت موقت) caretaker government

روزنامه نویسی مهیج (روزنامه نویسی مبتذل) yellow journalism

مطبوعات شورانگیز (مطبوعات جنجالی) yellow papers

آزادی عقیده برداشتن قانون عبور و مرور (لغو مقررات عبور و مرور) lift the curfew

لغو مقررات عبور و مرور (مدخل ناقص است) lifting oil

اسطوره (اسطوره شناسی) mythology

قابل مجازات (قابل اعدام) hangable

نمونه غلطهای دستوری ـ چه فارسی و چه انگلیسی ـ در فرهنگ علوم مطبوعات و ارتباطات فراوان است. غلطهای املایی را می‌توان به گردن حروفچین و مصحح و نمونه‌خوان انداخت: اما غلطهای دستوری ـ و کثرت آن ـ اشتباه غیر قابل توجیهی است که مستقیماً به خود مؤلف مربوط می‌شود. غلطهای دستوری انگلیسی را شاید بتوان تا حدودی با این بهانه توجیه کرد که زبان انگلیسی زبان دوم است و خواه و ناخواه لغزش و خطایی از انواع مختلف به کتاب رخنه می‌کند. اما غلطهای دستوری فارسی را دیگر نمی‌توان توجیه کرد و آن را از فرهنگ نویس و «استاد ژورنالیسم دانشگاه» پذیرفت مگر این که اشتباهات و الی آخر از آنِ او نباشد. برخی از این غلطها عبارت‌اند از:

بحران اقتصادی deeping economy crisis

روزافزون (deepening economic crisis)

سیستم پارلمان (پارلمانی، مربوط به مجلس) cameral

مبادرت کردن به embark in (on)

ارتش اشغالی (ارتش اشغالگر) occupied army (occupying army)

نیروهای اشغالی (نیروهای اشغالگر) occupied forces (occupying forces)

کشنده، مرگبار deatly (deadly)

توانائی دفاع (توانایی دفاعی) defend capacity (defence capacity)

مقالات تفسیر و تحلیل مطبوعات (ص ده)

سبك کلی نگارش و انشای کتاب درخور فرهنگی

نیست که ادعای مرجع، راهگشا و راهنما بودن «برای... دانش پژوهان، دانشجویان، مترجمان و تمام کسانی که به نحوی با ژورنالیسم اعم از رادیو، تلویزیون، روزنامه و مجله سروکار دارند» (ص هفت) را دارد. چند مورد را به عنوان نمونه ذکر می کنیم:

P.M. colled for cabinet corruption.

نخست وزیر درخواست کرد بازرسی در مورد فساد دولت انجام بگیرد. (ذیل callfor. ضمناً صورت صحیح املایی فعل جملهٔ شاهد called است.)

ملت یهود مرکب از یهودیان سراسر جهان است و محتوای صهیونیسم ناسیونالیسم افراطی است. صهیونیسم ایدئولوژی رسمی دولت اسرائیل است. (ذیل zionism).

The United States is concentrating on its domestic crisis.

ایالات متحده توجه خود را بر روی بحران داخلی گذاشته. (ذیل domestic crisis. «توجه خود را بر روی چیزی گذاشتن» ترکیب فعلی مأنوس و رایج فارسی نیست.)

■ دریغ که تاریخ معاصر فرهنگ‌نویسی - بجز فرهنگهای معتبر انگشت‌شمار - شاهد اثری ارزنده و علمی نبوده است و تعداد فرهنگهای به اصطلاح بازاری نسبت به فرهنگهایی که مؤلفان آنها هدفی اصیل و علمی را مدنظر دارند، بسیار زیاد شده است.

و مقالات تفسیر و تحلیل مطبوعات موظفند با واژه‌های پربار... (ص ده)

Speech house — اتاقی یا محلی که در آن سخنرانی یا کنفرانس می دهند

[A] Country in which there is lavish consumption and no production.

«کشوری که در آن مصرف زیاد ولی تولید نیست.»
این جمله دارای دو جملهٔ زیرساختی متفاوت است: (۱) کشوری که در آن مصرف زیاد نیست؛ (۲) کشوری که در آن تولید نیست.

در تدوین فرهنگها تمایز سبکی، معادل سبکی و به طور کلی هر آنچه مربوط به سبک می شود حائز اهمیت فراوانی است. در موارد زیادی مسائل سبکی در برابریابی رعایت نشده است؛ از جمله:

newsy — آهای روزنامه‌ای

make capital or faked evidence of — پیراهن عثمان کردن

(علاوه بر رعایت نکردن ملاحظات سبکی به مسئله انطباق فرهنگی نیز توجه نشده است)

Upper House — مجلس بالاتر

■ ایجاز، اختصار و به اصطلاح «اقتصاد کلامی» از عوامل تعیین کننده در امر فرهنگ‌نویسی به شمار می‌رود. افزون بر این، آوردن معادل طولانی برای واژه‌ها و اصطلاحات، اغلب از عدم تسلط مترجم و واژه‌ساز در کار معادل سازی و معادل یابی حکایت می کند.



در باغ سبز — false promise

هنوز کجایش را دیدی، بدتر از این خواهد شد. — worst is still to come

قواعد سجاوندی و شیوهٔ املا و رسم الخط بسیاری از ترکیبهای انگلیسی بر طبق اصول صحیح و رایج انجام نگرفته است. بسیاری از ترکیبها علامت نیم خطی (-) دارند که زاید است؛ از جمله

death - sentence, death - rate, poll-tax, war - plane

از غلطهای املایی فراوان انگلیسی و فارسی کتاب که ما را مجال تصحیح آن نیست از عجایب است که Clandestine چگونه Dandestine شده و سر از بخش D درآورده؛ و retaliate به Vetaliate تبدیل شده و زیر حرف V آمده است.

اشارات فوق فقط بخشی از اشکالات عدیدهٔ کتاب بود که به آن پرداختیم ـ کتابی که «در هر گام لغزشی و در هر خطوه خطایی» دارد. جا دارد که فرهنگ و فرهنگ نویسی در ایران شناسانده شود تا از این رهگذر تلاش علاقه‌مندان بی ثمر نماند و حاصل کارشان قابل عرضه به دنیای علم باشد. آشنایی به رشتهٔ خاصی نمی تواند تنها شرط تدوین فرهنگ باشد. علم به موضوع کار و آشنایی با اصول و مبانی فرهنگ نویسی و بالاخص فرهنگ نویسی دوزبانه و توانایی کاربرد آن در عمل، لازمهٔ تدوین هر فرهنگی است.

□□□

نگاهی به «فرهنگ اصطلاحات سیاسی و خبری»

□ فرهنگ اصطلاحات سیاسی و خبری (انگلیسی-فارسی)
تألیف محمود چهارمیری و علی اکبر استاجی دارینی تهران، ناشر (مؤلفان)، چاپ اول ۱۳۶۸، ۱۷۲ ص،

جو سیاسی و اجتماعی بعد از انقلاب موقعیتی را پیش آورد که سر و کار مردم با نشریات، مطبوعات خبری و سیاسی و مسائلی از این دست بیشتر شد. چنین موقعیتی ضرورت تألیف فرهنگهای سیاسی را از انواع گوناگون آن ایجاب می‌کند. با مقایسهٔ تعداد فرهنگهای سیاسی قبل و بعد از انقلاب می توان رواج این گونه فعالیتها را دریافت. اما افسوس و صد افسوس که بیشتر آنها جنبهٔ تجاری دارند، افزون بر این که هیچ کدام از آنها از پشتوانهٔ علمی و تجربی لازم از دیدگاه فرهنگ نگاری برخوردار نیست.

«فرهنگ اصطلاحات سیاسی و خبری» در ۱۷۲ صفحه که در واقع فیشهای دورهٔ تحصیل دانشجویان علاقمند ـ اما ناآگاه از زیر و بم کار فرهنگ نویسی و نیز ناآشنا به موضوع ـ است که به کسوت «فرهنگ» در آمده است. با نگاهی گذرا به کتاب حاضر، اشکالات فراوانی را می‌توان مشاهده کرد.

برابرهای غلط

برخی از برابرهای فارسی غلط است که در این میان اصطلاحات بسیار رایج نیز به چشم می خورد:

Prestroika — طرح بازسازی (در شوروی) [بازسازی اقتصادی]

militia — نیروی نظامی بومی (که جزو ارتش نیستند)

سیاست درهای باز شوروی   glassnost
[فضای باز سیاسی]

اختراع کردن، جعل کردن   manufacture
[دو معنی اول مندرج در فرهنگ «ساختن و تولید کردن» درست است درضمن، این واژه اصطلاح نیست و نباید در فرهنگ سیاسی بیاید.]

ادارهٔ آگاهی [ادارهٔ آگاهی فدرال (آمریکا)]   FBI

برابرهای نا مصطلح

تعدادی از برابرها با آنچه در اصطلاحات خبری و سیاسی مصطلح است منافات دارد: نوبتی، روزنامه یا مجله‌ای که در مواقع معین منتشر می‌شود [نشریه ادواری]   Periodical

مخالف سلاحهای هسته‌ای   antinuclear activist
[activist کسی است که در راه معتقدات و آرمانهایش عملاً فعالیت می‌کند.]

اصطلاحات سیاسی   political expressions
[political terms]
این اشتباهی است که مولفان در نامگذاری عنوان انگلیسی کتابشان مرتکب شده‌اند.

abolition of all nuclear weapons
حذف تمام سلاحهای هسته‌ای [بر چیدن سلاحهای هسته‌ای، واژهٔ all نمی‌بایست در این شناسه داخل می‌شد]

غلطهای فارسی.
از آنجایی که در فرهنگها باید اصل را بر صحت عناصر زبانی گذاشت، برخی از برابرهای مؤلفان غیر فصیح یا غلط است مانند:
زیر سئوال بردن [تردید کردن در چیزی]   question
کاندید [کاندید به مفهوم ابله و ساده‌لوح است].   nominee

اشتباهات دستوری.
فرهنگ بدین کوچکی خالی از اشکالات دستوری فارسی و انگلیسی نیست:
اعتصاب غذا   *hungry strike [hunger strike]
روابط حسنه   *health relation [healthy relation]
(* در زبانشناسی نشان دهندهٔ غیر دستوری یا به بیان دیگر، غلط بودن عنصر زبانی است.)

واژگان بی ربط

تعداد زیادی واژگان بی‌ربط و غیرتخصصی در این فرهنگ آمده است که در صورت حذف آنها حجم کتاب بسیار کمتر از این می‌بود؛ مانند yonder, weep, way, back water

ترکیبات نامأنوس

ترکیبات نامأنوسی مانند اخراج بلد کردن (ذیل banish) و با پاراشوت [چتر] از هواپیما پریدن (ذیل bail aut) نیز در این فرهنگ به چشم می‌خورد.

صرف نظر از مواردی که به خاطر صرفه‌جویی در وقت، کاغذ و... از پرداختن به آنها خودداری کردیم، موارد زیر را دربارهٔ این کتاب باید متذکر شد.

این فرهنگ هیچ گونه راهنمای مطالعه و شیوهٔ کاربرد ندارد. علایم اختصاری (مانند نظ، Sb) در متن فرهنگ آمده، ولی جایی توضیحی در مورد آنها داده نشده است. صفحه آرایی کتاب ناموزون است و درموارد زیادی سطر فارسی شکسته شده و زیر یا روی حروف انگلیسی قرار گرفته است. حروف کتاب از نوعی است که «ـف» و «ـق» را به سادگی نمی‌توان از هم متمایز کرد. اکسان واژه‌های فرانسوی، مثلاً attaché، در جلو آن قرار گرفته است. کتاب فاقد ارجاعات لازم واژه‌ها به یکدیگر است و....

حجم اندک «فرهنگ اصطلاحات سیاسی و خبری» و ابتدایی بودن آن باعث شد که در مقالهٔ حاضر به طریق اختصار تنها موارد قلیلی از اشکالات آن را برشماریم. فرهنگ‌نویسی کاری است جدی و کارستان. اقدام به هرکاری بی‌پشتوانهٔ علمی و عملی لازم، ناشایست است و اقدام به فرهنگ نویسی ناشایست‌تر و نابخشودنی‌تر. باشد که نامجویان یا پژوهشگران ما لحظه‌ای هم به مسئولیت در قبال جامعهٔ علمی و سرمایه‌های مادی و معنوی بیندیشند و بی‌رهتوشهٔ علمی قدم به عرصهٔ سیمرغ‌طلب فرهنگ‌نویسی نگذارند.

فرهنگ اندیشهٔ نو، گامی نو

□ فرهنگ اندیشهٔ نو
ویراستار ع. پاشایی، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران، انتشارات مازیار، ۱۳۶۹، ۱۰۳۴ص.

پسند نابسند ما ایرانیان چنین است که اغلب کارها و فعالیتها را به طور انفرادی، یك تنه، و بدون یاری عملی یا فکری دیگران انجام می‌دهیم. همه دوست دارند تنها خود یکه‌تاز میدان باشند ولاغیر. سنت مرضیهٔ کار جمعی و اقدام مشترك در بین ما مرسوم نیست. فعالیتهای علمی و فرهنگی، از جمله فرهنگ‌نگاری ما نیز از این اصل بیرون نیست. با نگاهی گذرا به روی جلد فرهنگهای تکزبانه و دوزبانهٔ فارسی به راحتی می‌توان بدین نتیجه رسید که اکثر آنها حاصل کوشش یك «فرد» بوده است. در معدود فرهنگهایی هم که به دست هیئتی نوشته شده‌اند، اغلب یك نفر «حاکم» بوده است.

انگیزه‌ای که نگارنده را بر آن داشت تا این مسأله را مطرح کنیم، انتشار «فرهنگ اندیشهٔ نو» به همت هیأتی از مترجمان (متشکل از سی و سه نفر) است که امید است سرآغاز فعالیتهای گروهی فرهنگ‌نگاری باشد.

شایان تذکر است که آکادمی کروسکا در سال ۱۶۱۲ اولین فرهنگی را که توسط هیأتی از مؤلفان تدوین شده بود، انتشار داد. علی‌رغم سنت دیرین فرهنگ‌نگاری در ایران، هنوز هم کارهای گروهی فرهنگ‌نگاری در ایران بسیار نادر است. بگذریم از این که تعدادی از فرهنگهای در دست انتشار به علت گروهی بودن کار با اشکال مواجه‌اند. نگارنده به خاطر جمعی بودن کار ترجمه «فرهنگ اندیشهٔ نو» آن را گامی نو در این زمینه می‌خواند.

«فرهنگ اندیشهٔ نو» به ویراستاری ع. پاشایی و کار شایان تحسین سی و سه مترجم صاحب‌نام، در واقع، دایرة‌المعارف علوم و معارف جدید است با هزاران مدخل «که ۴۰۰۰ تای آن اصلی و در زمینه‌های گوناگون است، ۲۰۰۰ تای آن نام‌های اشخاص (اعلام)، و مابقی مدخلهای کوچك ارجاعی... کتاب چون به «اندیشهٔ نو»، یعنی معاصر، می‌پردازد مدخل‌هائی را به دست داده است که نو و امروزین باشد. از این رو نام گذشتگان را در آن نمی‌یابید».

واژهٔ «فرهنگ» اصطلاح عامی است که شامل انواع کتابهای مرجع می‌شود. فرهنگهای فراوانی وجود دارد که نمی‌توان بدقت تعیین کرد که کدام یك از آنها را باید واقعاً فرهنگ نامید. خط و مرز دقیق و قاطعی بین فرهنگ و دایرة‌المعارف وجود دارد. اما ناگفته نماند که «فرهنگهای دایرة‌المعارفی» فراوان‌اند. صاحب نظران عموماً بر این نکته اتفاق نظر دارند که فرهنگ توصیف واژه‌ها را به دست می‌دهد و دایرة‌المعارف به توصیف اشیا و موضوعات می‌پردازد. برخی از کتابها هم ـ مانند «فرهنگ اندیشهٔ نو» فرهنگ خوانده می‌شوند، گرچه اختصاصاً به توصیف واژه‌ها نمی‌پردازند. آیا کتاب حاضر را باید فرهنگ Dictionary خواند یا دایرة‌المعارف اندیشهٔ معاصر؟ این مسئله نکته‌ای است که باید مؤلفان انگلیسی کتاب جوابگوی آن باشند.

فرهنگ اندیشهٔ نو مشتمل است بر فهرست مترجمان، همکاران ویراستار، اختصارات و نشانه‌ها، پیشگفتار، دیباچه (شیوهٔ استفاده از کتاب، مسائل ویرایش، ورسم‌الخلط)، متن فرهنگ، افزوده‌ها (شیوهٔ فارسی نویسی نام‌های خارجی، فهرست نام‌های کوچك، فهرست نام‌های خانوادگی، و واژه نامه).

واحدهای پیشین و پیوستهای این فرهنگ همانند هر فرهنگ خوب و معتبری، در واقع افزوده‌های سودمندی با فواید کثیر هستند که در امر استفادهٔ صحیح از کتاب بسیار کار سازند.

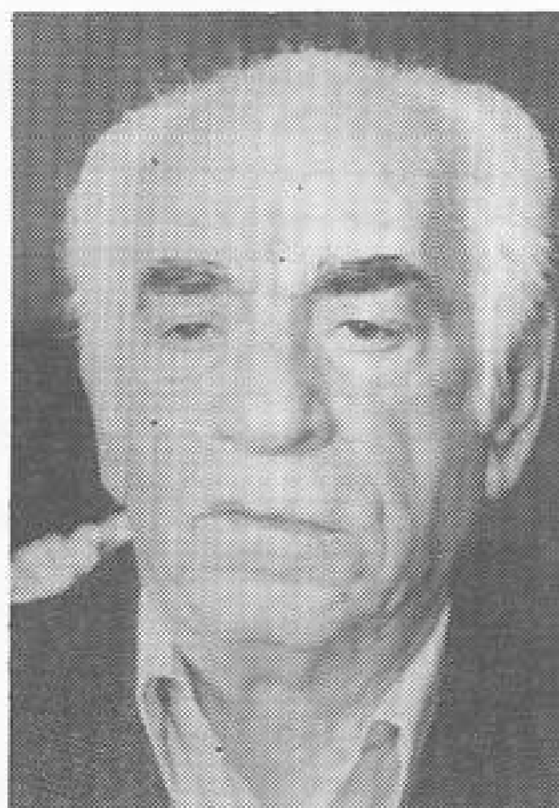
نکته‌ای که در تألیف فرهنگها باید مورد توجه قرار گیرد این است که تنها واژگان و اصطلاحات معمول، رایج و مستعمل باید در فرهنگ وارد شود. (در این بحث کوتاه به واژه‌های مهجور و قدیمی که خاص فرهنگهای تاریخی است اشاره نمی‌کنیم.) اصطلاحاتی که بر ساختهٔ یك یا چند نفر هستند و هنوز وارد زبان عام و زبان تخصصی نشده، به نقد اهل زبان گذاشته نشده، و رواج عام نیافته‌اند، در فرهنگها وارد نمی‌شوند. در فرهنگ حاضر به «پیشنهاد ویراستار»، «خسروانی» در مقابل Sophisticated، و «نخبگانی» و «فرهیختگانی» در مقابل élitist و تعدادی معادل دیگر از این دست آورده شده است. (ص ۲۷ دیباچه).

واژه‌نامهٔ اروپایی ـ فارسی کتاب حاضر ـ بیش از ۱۰۰ صفحه قطع وزیری، دوستونی با حروف ریز ـ در حقیقت خود فرهنگی مستقل است. اما ترتیب صفحه‌آرایی آن و نیز فهرست نامهای کوچك و نامهای خانوادگی به شیوهٔ فارسی است که این مسئله باعث دیریابی مدخلها، سردرگمی مراجعه کننده و تلف شدن وقت او می‌شود. کمال مطلوب این بود که این واژه‌نامه به صورت «واژه‌نامهٔ فارسی ـ اروپایی» نیز فهرست می‌شد.

ظاهر فرهنگ اندیشهٔ نو به لحاظ چاپ و صحافی و مسائلی از این دست مطلوب است. غلطهای املایی، با توجه به حجم فرهنگ، «نادر و در حکم معدوم» است.

باید به همت و پشتکار ویراستاران، مترجمان فرهنگ اندیشهٔ نو تحسین گفت. امید که کارهایی این چنین، مشوق فعالیتهای اصیل فرهنگ‌نگاری گروهی باشد.

استاد معروفی: با پیانو قطعات موسیقی ایرانی را به خوبی می‌توان نواخت



استاد جواد معروفی آهنگساز و نوازندهٔ هنرمند ایرانی بیش از ۶۰ سال سابقهٔ آهنگسازی دارد و بیشتر آثارش چون: سوئیت دشتی، سوئیت سه گاه سوئیت ماهور و (دیلمان) در مایهٔ دشتی، خوابهای طلائی، ژیلا و... از قطعات قوی و جاودان موسیقی ایرانی است. به تعبیری می‌توان گفت که گرایش به موسیقی در خانوادهٔ معروفی یك سنت موروثی است. پدرش یکی از موسیقیدانان بزرگ ایران بود و در راه زنده کردن موسیقی سنتی ایران زحمات بسیاری کشید. همکارمان فرمهر منجزی در بارهٔ زندگی هنری و فعالیتها و خاطرات استاد گفتگویی با ایشان انجام داده است که در زیر می‌خوانید.

استاد معروفی. با تشکر فراوان از این که ما را به حضور پذیرفتید اجازه می‌خواهیم اولین سئوال خود را چنین مطرح کنیم: امروز در کشور ما حضرتعالی معروفترین و چیره دست‌ترین نوازندهٔ پیانو هستید، ممکن است بگویید چه شد که به پیانو علاقه‌مند شدید؟

گرایش به موسیقی در خانوادهٔ ما موروثی است. پدرم یکی از موسیقیدانان بزرگ ایرانی بود و در راه زنده کردن موسیقی سنتی ایران زحمات بسیاری کشید. به خاطر عشقی که پدرم به فراگیری موسیقی ایرانی داشت نزد مرحوم «درویش خان» به آموختن این فن ظریف پرداخت و به این ترتیب پای بیشتر هنرمندان معروف آن زمان به خانه ما باز شد. در نتیجه این نشست و برخاستها بود که پایه‌های کار هنریم ریخته شد. پس از چندی برای فراگیری رشته موسیقی در ۱۴ سالگی وارد مدرسه شدم و زیر نظر استاد «علینقی وزیری» دوره‌های مدرسه عالی موسیقی را گذراندم. در هنرستان عالی موسیقی معلم سُلفژ و دیکتهٔ موسیقی بودم. بعد از تأسیس هنرستان ملی موسیقی، هنر آموز دیکتهٔ موسیقی، سولفژ و پیانو شدم و دیپلم خود را در رشتهٔ پیانو از هنرستان موسیقی دریافت کردم. در سال ۱۳۱۱ وارد کار دولتی شدم و رسماً به تدریس پرداختم و امروز یکی از افتخاراتم پرورش شاگردانی است که از نوازندگان برگزیده در موسیقی ایرانی هستند.

از چه تاریخی به رادیو رفتید و چگونه به برنامه گلها پیوستید؟

از اولین روزهای تأسیس رادیو به این مرکز آمدم. در آن زمان سه ارکستر بزرگ در رادیو برنامه داشت که رهبری ارکستر شمارهٔ یك به عهدهٔ من گذاشته شد. مدتی سرپرست موسیقی رادیو بودم و بعد از آن به عضویت شورای عالی موسیقی درآمدم پس از آن وقتی برنامه گلها به همت شادروان داود پیرنیا بنیانگذاری شد به آهنگسازان این برنامه پیوستم و رهبرارکستر شدم.

ساز تخصصی شما و یا بهتر بگویم سازی که برای پیاده کردن آثارتان انتخاب کرده‌اید چیست؟

سازی که برایش آهنگ می‌سازم و ساز تخصصی من به حساب می‌آید پیانو است و به جرأت می‌توانم بگویم سبك جدید نواختن این ساز در ایران به وسیلهٔ من پایه گذاری شده است. سابق بر این در موسیقی ایرانی پیانو را دو دستی و یك صدا می‌نواختند و من به خاطر آشنایی با موسیقی اروپایی برای دست چپ پیانو نتهایی نوشتم و قطعاتی تهیه کردم که سبك نواختن پیانو را تغییر داد مثل: راپسودی اصفهان، پرلودها و چهارگاه.

پیانو یك ساز فرنگی است (مانند ویلن) و بحث قدیمی وجود «ربع پرده» در موسیقی ایران را هم که به خاطر دارید. ممکن است توضیح دهید چگونه توانستید صدای یك ساز غیرایرانی را تا این اندازه به گوش شنوندگان موسیقی ایرانی نزدیك کنید؟

عرض کنم خدمتتان که پیانو یك ساز بین‌المللی است، البته قطعات موسیقی ایرانی را می‌توان خیلی خوب با این ساز نواخت، آوازهای چهارگاه و همایون و قسمتی از ماهور و همچنین قسمتی از راست پنجگاه را می‌توانیم در کوك فرنگی استفاده کنیم. برای دستگاه‌های دیگر ما مجبوریم ربع پرده داشته باشیم چون اساساً در موسیقی بین‌المللی پرده و نیم پرده وجود دارد و موسیقی ما هم پرده، هم نیم پرده و هم ربع پرده دارد. که این ربع پرده ها هم در سالهای قبل یعنی به وسیلهٔ استاد «کلنل وزیری» نام گذاری شد. یعنی کرون و سُری. کرون ربع پرده صدا را پائین می آورد و سُری ربع پرده صدا را بالا می‌برد و ما برای این آوازها کوك پیانو را عوض می کنیم. یعنی ربع پرده درست می کنیم. آن وقت می‌توانیم سه گاه و افشاری و ابوعطا و دشتی و بیات ترك و نوا را به خوبی بنوازیم.

در سالهای گذشته و به خصوص پس از انقلاب، شاهد ارائه کارهای تازه‌ای از شما به بازار نوار موسیقی بوده‌ایم. آیا این آثار را بعد از انقلاب خلق کرده‌اید و یا متعلق به سالهای گذشته و قبل از انقلاب است؟ و دیگر این که اصولاً زمینهٔ کارتان ـ به خصوص ساز پیانو ـ را در کشور چگونه می‌بینید؟

این نوارها بعد از انقلاب تهیه شده. مانند پرلود، بعضی به صورت راپسودی و همچنین رمانس است.

■ «کرون»، ربع پرده صدا را پائین می آورد و «سُری» ربع پرده صدا را بالا می برد و ما برای این آوازها کوك پیانو را عوض می کنیم. یعنی ربع پرده درست می کنیم. آن وقت می‌توانیم سه گاه و افشاری و ابوعطا و دشتی و بیات ترك و نوا را به خوبی بنوازیم.



■ موسیقی سنّتی، از قدیم در ایران بوده و اصالتی تا به آن پایه دارد که هرگز از بین نخواهد رفت و شامل دستگاههای موسیقی، تصنیفها و آهنگهای ضربی می شود.

موسیقی بعد از انقلاب از صورت ابتذال بیرون آمده و وضع خوبی پیدا کرده منتهی الآن به اندازهٔ کافی خوانندهٔ خوب نداریم و بایستی خواننده‌های خوب تربیت بشوند.

ساخته‌های «راز خلقت» و «عاشورا»ی شما ملهم از فرهنگ مذهبی و عزاداری‌های مردم است. و برای شنوندهٔ آنها جالب‌تر اینکه واقعهٔ «عاشورا» و عزاداری‌های مردمی را با ساز ـ آنهم با پیانو ـ عرضه کنند. آیا ساختن این قطعات خاص، با سایر آثارتان تفاوت داشت؟ شما برای اولین بار عزاداریهای سنتی را به وسیلهٔ پیانو به حوزهٔ موسیقی کشاندید. انگیزهٔ این کار چه بود؟

در سابق بعضی از دسته‌های عزاداران گروه موزیك داشتند و سازهای آنها عبارت بود از دو «ترومپت» و دو «کلارینت» (قره‌نی) و یك طبل بزرگ و یك طبل کوچك و سنج و... آهنگهایی هم که می‌زدند خیلی زیبا بود یعنی از روی نوحه‌ها گرفته شده بود. بنده نتهای این‌ها را داشتم ـ پدرم نت آنها را نوشته بود ـ بعد اینها را برای پیانو تنظیم کردم و نواختم.

پیانو همواره سازی گران بوده است و امروزه با توجه به تورم و قیمت‌های موجود، گران‌تر از هر زمان دیگری است. مسلماً این امر به عنوان سد محکمی در مقابل آموزش این ساز ـ که از عمر ورود آن به ایران زمان چندانی نمی‌گذرد ـ خواهد ایستاد. آیا در این مورد نظر خاصی دارید؟

برای آموزش پیانو، شاگردهای من همه پیانو دارند که از گذشته داشته‌اند. ولی امروزه قیمت پیانو گران است. ساز سنگینی است دیگه این مسئله دست ما نیست و باید قبول کنیم.

به نظر شما چرا ساخت پیانو، در کشورمان متداول نشده و پیشرفت نکرده است، در صورتی که ما سازندگان بسیار ماهر و تقریباً کم نظیری مانند استاد «ابراهیم قنبری مهر» داریم که در زمینهٔ ساخت سازهای خارجی و ایرانی مهارت کامل دارند.... راستی چرا تاکنون در ایران ساخت پیانو (مانند ویلن، سه تار یا سنتور) فراگیر و عادی نشده است؟

پیانو از زمان ناصرالدین شاه به ایران آمد. در آن زمان کسی به اسم «آقامحمدصادق خان»، بود که سنتور خوب می نواخت و گویا شاه اورا مجبور کرده که پیانو بنوازد. ایشان کارهایی انجام داده، البته نه به شیوهٔ نواختن بین‌المللی. چون پیانو سازی است که دست چپ و راست دارد و دست چپ حتماً باید آکمپایمان دست راست باشد و آنها از این موضوع اطلاعی نداشتند. بعدها کسان دیگری آمدند و روی همان سبك قدیم دست چپ و راست را یکطور می نواختند مثل مرحوم «مرتضی محجوبی» و «مشیر همایون» که خوب ساز می‌زدند ولی روش پیانو این نیست، چون پیانو یك ساز بین‌المللی است و حتماً باید تکنیك موسیقی بین‌المللی را روی این ساز مراعات کرد. بنده آمدم این سبك را عوض کردم و گفتم دست راست ملودی بزند و دست چپ یك آکمپایمانی داشته باشد. البته نه آن هارمونی خیلی مشکل را. باید هارمونی خیلی ساده باشد که به گوش مردم خوش بیاید. و الآن هم دارم متدی برای موسیقی ایرانی روی پیانو تهیه می کنم. امیدوارم تمام بشود و به چاپ برسد.

بجز شما مرحوم مرتضی محجوبی نیز در زمینهٔ پیانو کار کرده است. آیا تفاوتی میان کار شما و ایشان وجود دارد؟

همانطور که گفتم، ایشان دو دستی و یکنواخت می نواختند بنده فکر کردم چون پیانو یك ساز بین‌المللی است، بایستی حتماً دست چپ روش دیگری داشته باشد و من روشی را برای پیانو پیاده کردم که البته دنبالهٔ کار استادم آقای «کلنل وزیری» است.

شما فرمودید شاگردهایی تعلیم داده و می دهید، ممکن است بفرمائید چرا الآن فعالیت زیادی از پیانیست‌ها نمی بینیم.

شاگردهای خوبی دارم که کار می کنند ولی بستگی به میل خودشان دارد که کارهایشان را ارائه دهند یا نه. در گذشته شاگردهای هنرستان عالی موسیقی بودند که من آنجا تدریس می کردم. شاگردهایی تربیت کرده‌ام که الآن خود آنها مشغول تدریس هستند. فعالیتی ندارند که کنسرتی بدهند یا نواری پر کنند تا آنجا که اطلاع دارم انوشیروان روحانی نوار پر می کند.

آیا بجز پیانو ساز دیگری هم می‌نوازید؟

خیر، بنده فقط در پیانو تخصص دارم.

به غیر از نوازندگی آیا در دیگر زمینه‌های موسیقی کاری انجام داده‌اید؟

آهنگسازی در فرم‌های موسیقی ایران و نوارهایی هم براساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی و آهنگهایی که تقریباً جنبهٔ شرقی دارد ضبط شده یعنی کاملاً ایرانی نیست، شرقی است. مثل پرلودها، راپسودی اصفهان، ماهور و قطعاتی دیگر که بعضی از آنها به چاپ رسیده و برخی از آنها را دارم چاپ می کنم.

خوابهای طلایی، ژیلا، و کوکو... تقریباً معروفترین ساخته‌های شما هستند که هم در بسیاری از خانه‌ها نوارشان موجود است و هم صدها بار از صدا و سیما پخش شده و می شوند. می‌دانیم که گوش مردم ما به موسیقی بدون کلام چندان آشنا نبود، اما «خوابهای طلایی» این قاعده را برهم زد و این سنت را شکست. علت موفقیت خوابهای طلایی را در چه می‌بینید؟

عرض کنم که اصل خوابهای طلایی این بوده که فیلمی در گذشته‌ها درست کردند، آهنگ متن فیلم خوابهای طلایی است اسم فیلم هم خوابهای طلایی است علت محبوب شدن آن این است که آنرا ساده نوشتم به طوری که همه بفهمند. ژیلا اسم دخترم است این قطعه را برای او ساختم.

پس علت علاقهٔ مردم به این قطعات ساده بودن آنهاست؟

شاید هم به این علت باشد که آهنگ دلنشینی است. و شاید هم چون فانتزی است و کاملاً جنبهٔ غربی ندارد و تم شرقی دارد مردم آن را دوست دارند و از آن استقبال می کنند.

بعضی‌ها پیانو را سازی «اشرافی» می‌دانند که فقط به کار ساخته‌های رمانتیك و عاشقانه‌های بسیار لطیف می‌آید. مسلماً این نظر را شما با ساختن «عاشورا» تغییر داده‌اید. معذالك عقیده و نظر خودتان را هم در این باره بفرمائید.

زمانی پیانو ساز اشرافی بوده ولی حالا هرکسی می تواند این ساز را بنوازد و تنها مختص اشراف

نیست.

می‌دانیم که برای اولین بار در تاریخ موسیقی ما، ردیف‌های موسیقی ایرانی به همت مرحوم پدر شما ـ آقای موسی معروفی ـ به نت درآمد. این کار با همکاری چند استاد بزرگ سامان گرفت. آیا خاطراتی راجع به نحوهٔ تهیه این کتاب بزرگ و تدارك این کار عظیم دارید؟

بله، این کتاب را وزارت فرهنگ و هنر چاپ کرد. و این طور که من یادم هست پدرم سالها برای نوشتن ردیفهای موسیقی ایرانی روی تار کار کرد و به طور کلی ردیف‌ها یا از زمان میرزاعبدالله است یا حسینقلی و یا درویش خان.

بعضی از اهل فنّ می گویند این کتاب پاره‌ای اشتباهات و یا کمبودهایی دارد و کتاب مشابهی توسط موسیو دورینگ فرانسوی تهیه شد که گویا قرار است از طرف انتشارات سروش چاپ شود. آیا به نظر شما بهتر نبود با وجود استادان بزرگی مانند شما و نیز استادانی مانند آقایان، عبادی، کسایی، بهاری، تجویدی، دهلوی، شهناز، پایور و امثالهم، این کار به همت استادان خودمان به انجام می‌رسید؟

بله، ردیف موسیقی ایرانی همین است که پدرم نوشته و این ردیف، ردیفی است که استادان بزرگی مثل میرزاعبدالله و آقاحسینقلی و اینها سینه به سینه یاد گرفته‌اند. من اطلاع ندارم از کجا یاد گرفته‌اند ولی خوب این ردیفی متداول است من از کتابی که شما گفتید اصلا اطلاعی ندارم.

آیا اخیراً قطعه یا قطعاتی ساخته‌اید؟

مشغول کار هستم و بیکار نمی‌نشینم. می سازم، درست می کنم بیشتر روی موسیقی اصیل ایرانی کار می‌کنم. قطعات زیادی روی دستگاههای اصیل موسیقی ساخته‌ام. بعضی از آهنگ‌های برنامه گلها را من ساخته‌ام و برخی از ساخته‌های دیگران را برای ارکستر تنظیم کردم و هارمونی گذاشتم.

مثل: سوئیت دشتی، سوئیت سه گاه ، سوئیت ماهور و... اینها قطعات بی‌کلام هستند و قطعات با کلام هم خیلی زیاد داریم ملودی روی اشعار عارف قزوینی، شیدا یا کار بعضی دیگر از هنرمندان را بنده برای ارکستر تنظیم و اجراء کردم.

نظرتان به طور کلی درباره موسیقی سنتی ایران چیست و آن را در چه موقعیتی می‌بینید؟

همان طور که اطلاع دارید موسیقی سنتی، موسیقی‌یی است که از قدیم در ایران بوده و اصالتی تا به آن پایه دارد که هرگز از بین نخواهد رفت و شامل دستگاههای موسیقی، تصنیف‌ها و آهنگهای ضربی است. موسیقی سنتی اگر برای یك ساز تنظیم شود موفقیت اجرایی آن را با تکیه به مهارت نوازنده می‌توان تا حدود زیادی پیش بینی نمود ولی اگر قرار باشد این تنظیم برای ارکستر صورت گیرد، آن وقت حوصله، دقت و سعی زیادتری برای اجرای هرچه واقعی‌تر اثر لازم است. تك تك افرادی که دست‌اندر کار موسیقی هستند باید در مورد موسیقی احساس مسئولیت کنند.

موسیقی مبتذل و گرایش به این نوع موسیقی تا چه حد می‌تواند برای موسیقی سنتی ایجاد خطر کند، برای جلوگیری از گسترش روزافزون آن چه باید کرد؟

■ موسیقی ما خیلی غنی است. ما علاوه بر پرده و نیم پرده، ربع پرده هم داریم. باید بیشتر روی آن کار کنیم؛ ما هم باید با موسیقی ایرانی سوناتها و سمفونیهای بزرگ درست کنیم.

این نوع موسیقی را می توان به علف هرزی تشبیه کرد که از شیرهٔ موسیقی اصیل تغذیه می کند و روز به روز بر قدر خود می‌افزاید اما برای نجات موسیقی اصیل و سنتی ایران تنها می توان به همت و کوشش مراکزی که موسیقی را به گوش می‌رسانند متکی بود و به وسیله آن مردم را به شنیدن موسیقی صحیح عادت داد.

در موسیقی ملی ایران آهنگهای شادی از قدیم به جا مانده است. چرا آهنگسازان ما برای ساختن و تولید آهنگهای شادی بخش فعالیت چشمگیر ندارند؟

این نکته متأسفانه یکی از نقایص کار آهنگساز است ـ چون در کنار موسیقی غمگین که مردم را پای بند خود ساخته باید از موسیقی شاد نیز برخوردار شویم از ساخته‌های گذشتگان، قطعات و رنگهای شادی مثل کارهای درویش خان و دیگران به جای مانده که تعدادی از آن هم برای برنامه گلها تنظیم و اجراء شد. همان طور که اشاره کردم اگر کمی دل به کار ببندیم می‌توانیم از موسیقی کامل، که در هرزمینه‌ای پیش رفته باشد برخوردار شویم. مثلاً ما در موسیقی، پیش‌درآمد، رنگ و قطعاتی که برای سازهای بخصوص و یا ارکستر بدون خواننده ساخته می شود داریم. و همچنین می‌توان در دستگاههای مختلف موسیقی چون ماهور و چهارگاه از موسیقی شاد برخوردار شد.

آیا هنوز هم پیانو می‌نوازید؟

بله.

اگر برای اجرای کنسرت از شما دعوت شود آیا می‌پذیرید؟

بله، انشاءالله.

تاکنون بعد از انقلاب کنسرتی داده‌اید؟

خیر.

رشد موسیقی خوب را در چه می‌بینید و کمبودها را درچه می‌دانید؟

الآن نوازنده‌های خوب زیاد هستند ولی کم کاری می‌کنند. نمی‌دانم چرا؟

ولی خوب الآن گاهی اوقات می بینیم از تلویزیون آهنگهایی پخش می‌شود و خواننده‌هایی که می‌خوانند بد نیستند البته اگر بیشتر تمرین کنند می‌توانند خوانندگان خوبی شوند.

البته خواننده‌هایی مثل: بنان و قوامی و تاج و... به ندرت پیدا می شوند خواننده‌ها هم اگر ردیف خوب بدانند می توانند بهتر شوند.

شما وجود خواننده را در موسیقی لازم می‌دانید؟

بله، حتماً باید خواننده باشد. خواننده به همراهی ساز خیلی خیلی عالی می‌شود. تنها تصنیف که نیست. آواز هم به همراهی ساز باید باشد. به اصطلاح ساز باید آواز را همراهی کند.

نظرتان در مورد تلفیق مناسب موسیقی کلاسیك و موسیقی سنتی ایرانی چیست؟

موسیقی کلاسیك وضعیت متفاوتی دارد. روی یك اسلوبی است که در دنیا متداول است. همانطور که قبلاً هم گفتم موسیقی کلاسیك یعنی موسیقی دنیا روی پرده و نیم پرده است و فاقد ربع پرده. موسیقی ما خیلی غنی است. ما علاوه بر پرده و نیم پرده، ربع پرده هم داریم. باید بیشتر روی آن کار کنیم ما هم بایستی با موسیقی ایرانی سوناتها و سمفونیهای بزرگ درست کنیم.

آیا امکان دارد که در مایه‌های مختلف دستگاههای اصیل ایرانی مانند شور، ماهور، همایون و غیره موزیکالهای سمفونیك تهیه کرد؟

بله، و شروع این کار از «استاد علینقی وزیری» بود او سمفونی به نام «شبان و موسی» ساخت که از داستانی به همین نام اقتباس شده بود و بعدها نیز خود من چند قطعه مثل: سوئیت دشتی ـ سوئیت سه گاه ـ سوئیت ماهور تهیه کردم که مورد استقبال زیاد قرار گرفت.

اولین ساختهٔ شما که به وسیلهٔ خواننده اجراء شد چه نام داشت؟

اولین کاری که برای ارکستر نوشتم و آواز روی آن گذاشته شد مرحوم بنان اجراء کرده و دیلمان نام دارد. دیلمان در مایهٔ دشتی است و چهار مضراب آن را مرحوم صبا ساخته است.

آیا از بزرگانی مانند مرحوم پدرتان یا مرحوم شهنازی یا استاد صبا، خالقی و... خاطراتی دارید که برای ما نقل کنید؟

من و مرحوم صبا، باهم در مدرسه عالی موسیقی تحصیل می کردیم. این مدرسه را «کلنل وزیری» تأسیس کرد. واقعاً می توان او را بنیانگذار موسیقی اصیل ایرانی روی اسلوب صحیح دانست.

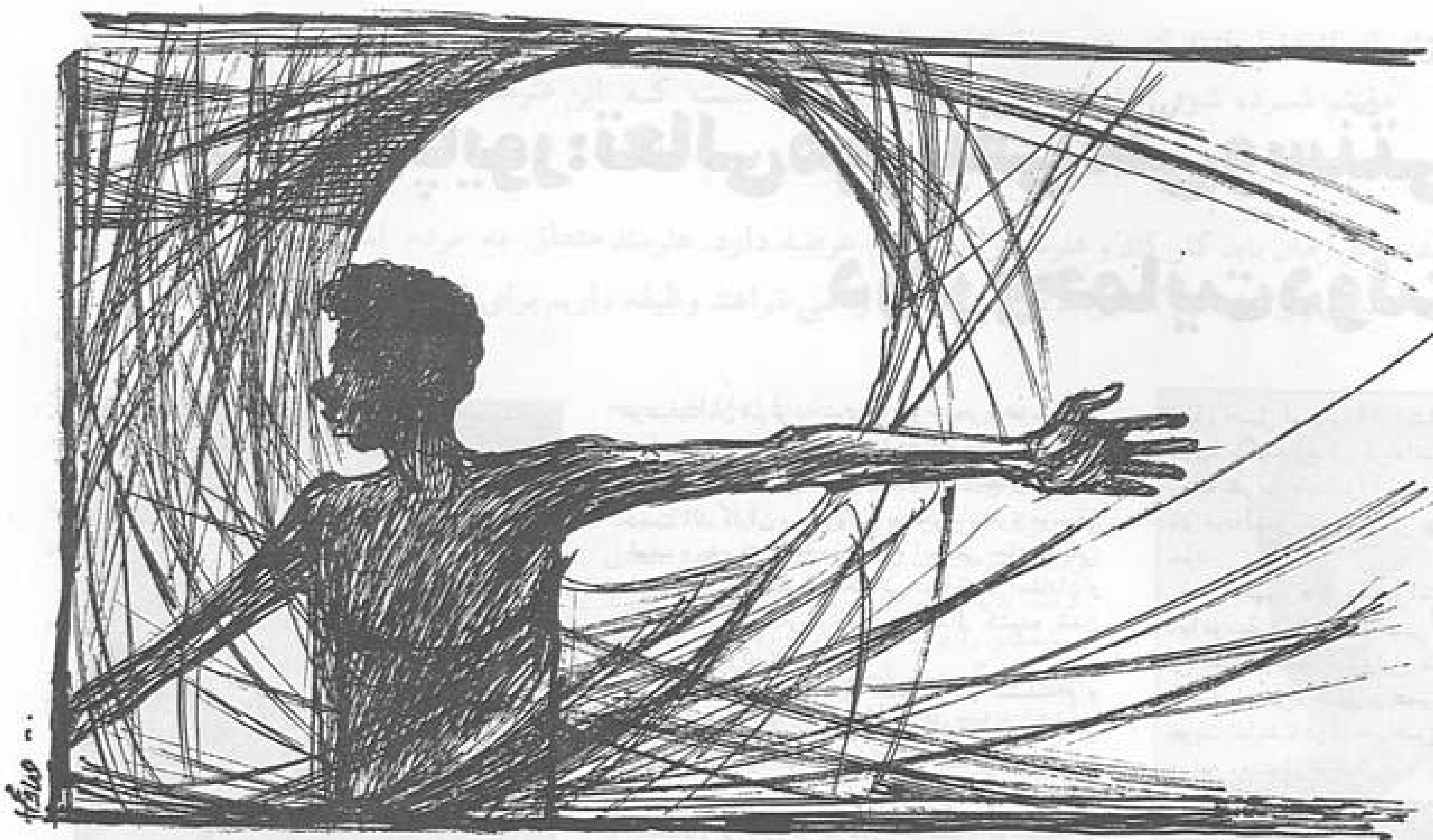
استاد شما فرمودید که موسیقی ایرانی موسیقی خیلی کاملی است پس چرا این قدر جوانهای ما به سوی موسیقی غربی متمایل می‌شوند؟ چه کمبودهایی در موسیقی ایرانی هست؟ چرا همه می گویند موسیقی ایرانی یکنواخت است؟

نه این طور نیست. باید قطعاتی ساخته شود که از یکنواختی بیرون بیاید. باید آهنگهای شاد بسازند ولی اسلوب همان اسلوب صحیح باشد. و می توان از موسیقی دنیا هم کمك گرفت.

... خسته‌تان کردیم! آیا شما صحبت دیگری دارید؟

امیدوارم در آینده موسیقی خیلی خوب پیشرفت کند. و خواننده‌ها و نوازنده‌های بهتری پیدا شوند و مدارس موسیقی بیشتر شوند تا مردم از موسیقی با ارزش بیشتر لذت ببرند.

از این که وقتتان را در اختیار ادبستان قرار دادید تشکر می کنیم.



شعر معاصر جهان

طعم تلخ آزادی

● دیوید دیوپ

● ترجمهٔ پرویز امین‌زاده

«دیوید دیوپ DAVID DIOP»، از شاعران نام‌آور آفریقا، به سال ۱۹۲۷، از پدری «سنگالی» و مادری «کامرونی» در «بوردو Bordeaux» به دنیا آمد. در ۱۹۶۰ دریك سانحهٔ هوایی، دوراز «داکار Dakar» کشته شد. شعرش فریادی از درد و عصیان است و مضامینی سیاسی ـ اجتماعی دارد.

حضور تو

در حضور تو نامم را بازیافتم
نامم که پنهان بود زیر درد جدائی
بازیافتم چشمانی را که دیگر نقابی از تب نداشت
و خنده‌ات که همچون شعله‌ای راه یابنده در تاریکی‌ها
باز نموده است آفریقا را برمن از فراسوی برفهای دیروز
ده سال عشق من
با روزهای اوهام و پندارهای درهم شکسته
و خواب بی قرار شده با الکل
رنجی که به دوش می‌کشد امروز با طعم فردا
و بدل می‌کند عشق را به رودخانه‌ای بی کرانه
در حضور تو بازیافته‌ام خاطره خونم را
و گردن‌آویزهای خنده آویخته به دور روزهایمان
روزهای رخشان با شادی‌های همارهٔ تازه.

آفریقا

آفریقا آفریقای من
آفریقای جنگاوران سرافراز در مرغزاران نیاکانی
آفریقائی که مادربزرگم ترانه‌ات را می‌خوانْد
بر کرانه‌های رودخانه دوردست
من هیچگاه تو را نشناخته‌ام
خون تو اما در رگهای من جاری‌ست
خون زیبای سیاه تو که مزارع را سیراب می کند
خون عرق تو
عرق کار تو
کار بردگی تو
بردگی فرزندان تو
آفریقا به من بگو ای آفریقا
این تونی؟ این پشت که خمیده است
این پشت که زیر بار تحقیر درهم می‌شکند
این پشت لرزان با داغهای سرخ
وزیر آفتاب نیمروزی تازیانه را پذیرا می‌شود
آوائی موقر اما، به من پاسخ می‌گوید:
ای فرزند ستیزنده آن درخت جوان و تناور
آن درخت آنجا
در تنهائی شکوهمند میان گلهای سپید و رنگباخته
آن آفریقاست، آفریقای تو
که دیگر بار صبورانه سرسختانه می‌روید
و میوه اش اندك اندك باز می‌یابد
طعم تلخ آزادی را.

دو شعر از آدونیس (علی احمد سعید)

شهید

هنگام
که شب را در گنداب ملتهبی
دیدم
و در پهنه‌اش درخت خرمایی نیافتم
و نه هیچ ستاره‌ای،
جوتان طوفان
برگردسرش وزیدم
پس آنگاه
همچون قصبه*
درهم شکسته شدم

شاعران

در مکان نمی گنجند
گرم نگه می‌دارند
جسم زمین را
و کلیدهای آسمان را
می سازند
برای اساطیرشان
تاریخی نمی تراشند و
خانه‌ای بر پا نمی کنند
اسطوره‌هایشان را می نویسند
بدانگونه که خورشید
تاریخ خویش را
در مکان نمی گنجند......

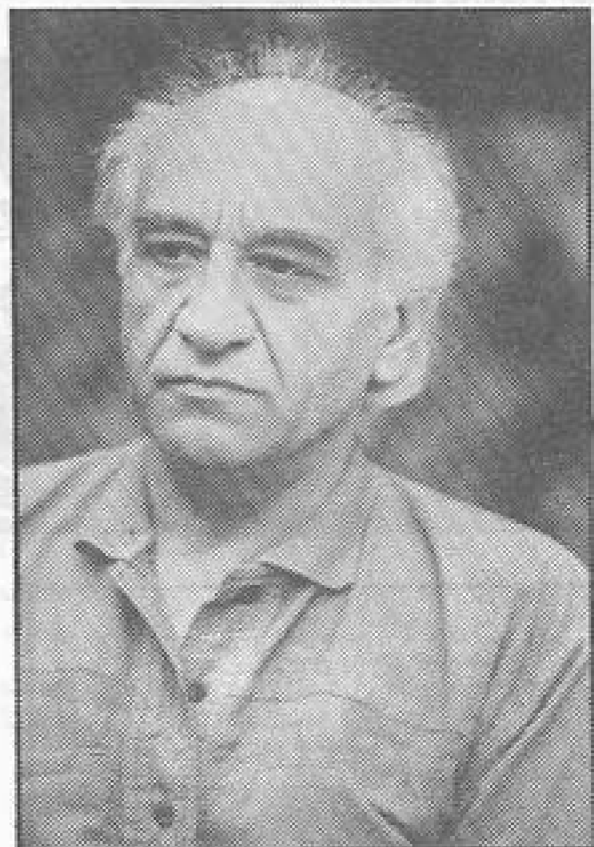
شهاب بروجردی

---

* قصبه: گیاهی است با ساقه‌های بسیار بلند ـ ظاهراً منظور همان «نی» است.

منبع: اعمال الشعریة الکامله ـ بیروت ـ جلد دوم ـ ص ص ۲۳۰ و ۴۲۷

فرامرز پایور: تعالی موسیقی ملّی و سنّتی ایران درگرو حمایت دولت است



□ جناب استاد پایور! مدتی است که از طرف دوستداران ادبستان در مورد اینکه چرا استادان موسیقی ایرانی اغلب برای اجرای کنسرت و برنامه به خارج از کشور مسافرت می کنند و تقریباً هیچوقت برای هموطنان داخل کشور برنامه اجرا نمی نمایند، از ما سئوال می شود. آیا در این مورد پاسخی دارید؟

■ اتفاقاً خود من هم می خواهم در این مورد حرف بزنم. باید عرض کنم به طور کلی کنسرت های ما در خارج از کشور از طرف سازمانهای هنری، رسمی و صلاحیتدار تنظیم می شود که هم برای ایرانیان مقیم خارج و هم خارجیان علاقه‌مند به موسیقی ایرانی برگزار می گردد. مثل سفر اخیر ما که از طرف رادیو فرانسه در پاریس و آکادمی موسیقی بروکلین در نیویورك بود.

متأسفانه در ایران کمتر سازمانی برای اجرای کنسرت از ما دعوت به عمل آورده است و گرنه با کمال میل قبول می کنیم، چنانچه در آذرماه سال ۶۸ برنامه‌ای در تالار وحدت داشتیم.

همانطور که می‌دانید سیزده سال از انقلاب اسلامی می گذرد. وجود انقلاب باعث دگرگونی در زمینه‌های مختلف گردید و مسلماً موسیقی هم جدا از این امر نیست. البته وجود تغییر و تحول لازمه هر انقلابی است و هیچکس هم این انتظار را ندارد که تا انقلاب شد همه چیز درست و منظم شود. دیگر اینکه انقلاب ما بر پایه مذهب استوار بوده که طبعاً با هر نوع موسیقی موافقت ندارد و قاعدتاً ما نیز نمی‌بایستی در بدو امر انتظار زیادی می‌داشتیم و همین طور هم بود. ولی الان که سیزده سال از انقلاب می گذرد و مملکت ثبات پیدا کرده و همه چیز جا افتاده است ما هم حق داریم به سهم خودمان متوقع باشیم که به وضع موسیقی و موسیقیدانان هم توجه شود. موضوع تحریم موسیقی با فتوای حضرت امام (ره) خوشبختانه حل شد و حالا که موسیقی اصیل و سنتی باید باشد، انتظار داریم تا دست اندرکاران و مسؤولین به فکر باشند تا موسیقی خوب و پذیرفته شده در جامعه اسلامی جای واقعی خودش را پیدا کند و امکاناتی در اختیار استادان و موسیقیدانان بگذارند تا از به ابتذال کشیده شدن موسیقی جلوگیری شود.

البته خود من در این مدت بیکار ننشسته‌ام و مشغول جمع آوری کارهای گذشتگان و تدوین و چاپ کتابهایی در زمینه موسیقی بوده ام و چند برنامه اجرایی هم داشته‌ام. ولی بعضی از دوستان هنرمند با همه استعداد و توانایی در کارشان، متأسفانه نتوانستند در این چند سال گذشته آنطور که باید فعالیتی داشته باشند.

واقعاً حیف است که از مطالعه، تحقیق و قدرت نوازندگی اینها به نحو احسن استفاده نشود. البته اینطور که شنیده ام بعضیها گفته اند این هنرمندان دیگر پیر شده اند و نمی‌توانند کار کنند! در جواب باید عرض کنم مثلاً استاد بهاری که خداحفظشان کند با ما از تهران به پاریس، لندن و نیویورك آمدند و در آنجا برنامه اجرا کردند. چطور است که ایشان راه طولانی تا نیویورك را توانستند بیایند ولی تا صدا و سیما یا تالاروحدت نمی توانند بروند؟

دیگر اینکه اگر ایشان قدرت نوازندگی ندارند چگونه توانستند در تالاروحدت به مدت ده شب برنامه اجرا کنند در حالیکه کنسرت قراربود تنها برای سه شب باشد؟

وضعیت فعلی موسیقی ما، مرا به یاد دوران گذشته می اندازد. در زمان مرحوم استادصبا، بسیاری از شاگردان ایشان در شورای موسیقی رادیو بودند ولی برای یکبار هم نشد که یکی از آقایان پیشنهاد کند تا از استاد دعوت شود سازی بزند و از این راه درآمدی هم داشته باشد. آن همه پول در آن دستگاه هرز می رفت، چه اشکالی داشت که ایشان در قبال زحمتی که می کشیدند پولی هم دریافت می داشتند؟ یا مثلا به این فکر نبودند تا نواری از استاد پرکنند. متأسفانه آن همه آثاری که ایشان داشتند زمانی که فوت کردند، دربدر به دنبال نواری از استاد می گشتند تا از رادیو پخش کنند و تازه بعد از مرگ ایشان چه آهنگها و مرثیه هایی که برایشان نساختند.

آیا باید بااستادانی که باقی مانده اند نیز این گونه برخورد شود؟

هنرمندان ارزنده ای از دنیا رفتند که یاد و نامشان برای همیشه زنده است. آنها که مانده‌اند بایستی وجودشان مغتنم شمرده شود. آیا تا به حال کسی پرسیده است که این هنرمندان چه می کنند و چگونه گذران معاش می نمایند؟

مثلا استاد شهناز که به نظر بنده نوازندهٔ فوق‌العاده‌ای هستند و شیوه نوازندگی ایشان بسیار زیبا و اصیل است، آیا از ایشان سؤال شده که در این سالها چگونه زندگی کرده‌اند؟

به نظر من باید سراغ استادان صاحب سبك رفت و پای درددلشان نشست و از آنها برای همکاری دعوت نمود.

نکته مهم و قابل ذکر در اینجا این است که در تمام دنیا موسیقی کلاسیك و سنتی از سوی دولتها حمایت می شود. وظیفه مسؤولین ما هم این است که از موسیقی سنتی، اصیل و عمیق حمایت کنند و آن را تقویت نمایند تا در نتیجه، حس تشخیص و درك مردم را در این زمینه از موسیقی بالا ببرند.

موسیقیی که از رادیو و تلویزیون پخش می شود باید اصولی و درست و درعین حال زیبا و جذاب باشد، نه اینکه هرچه به دستشان می‌رسد پخش کنند.

ما آهنگسازهای خوبی مثل آقای پژمان داریم که ارکسترهای بزرگ را اداره می کرده‌اند. آهنگهای بسیار جالبی هم دارند. موسیقی را باید از موسیقیدانان فرا گرفت. موسیقی خوب که از عهده هر جوانی برنمی‌آید. البته من خیلی میل دارم که جوانان کار کنند و فعال باشند ولی این کار اصولی دارد. باید زیرنظر متخصصین باشند و درست راهنمایی بشوند تا تجربه کافی کسب کنند. یا مثلاً آقای تجویدی آهنگهای بسیار زیبایی ساخته‌اند و باید از ایشان استفاده شود. شنیده ام که بعضی‌ها می گویند اینها مال آن دوره هستند. باید در جواب به این اشخاص گفت همهٔ ما مال آن دوره هستیم و هیچکدامِمان اول انقلاب به دنیا نیامده ایم. مثلاً اکثر هنرمندانی که امروزه در تئاتر و سینما فعالیت دارند متعلق به آن دوره هستند یا کارگردانان، شعرا، نویسندگان و..... البته باید هم کار کنند تا زمانی که جوانان و تازه واردها به مرتبه‌ای برسند که بتوانند جای آنها را بگیرند وضمناً باید به این نکته نیز توجه داشت که استادان موسیقی که در این مملکت مانده‌اند و سختیهای جنگ و دیگر مشکلات را تحمل کرده اند علاقه‌مند به آب و خاکشان بوده‌اند و هستند. به مردمشان عشق داشته‌اند. والا مثل خیلی از هنرمندانی که به خارج از کشوررفته‌اند و در آنجا وضعشان هم خوب است و ثروتی هم اندوخته‌اند و اصلاً خبر از جنگ و گرانی نداشته‌اند، این هنرمندان هم می توانستند به خارج بروند و وضع بهتری داشته باشند، اما ماندند و همراه دیگر مردم بودند. بنابراین حق دارند توقع داشته باشند که توجه بیشتری به آنها بشود. رسالت همهٔ هنرمندان این است که برای مردم و فرهنگ خودشان کار کنند. این مردم بیشتر به ما احتیاج دارند، باید در این مملکت بیشتر کار موسیقی انجام شود و درضمن ایرانیان خارج از کشور هم از برنامه‌های خوب موسیقی استفاده کنند

■ هنرمندان ارزنده‌ای از دنیا رفتند که یاد و نامشان برای همیشه زنده خواهد بود و آنها که مانده‌اند بایستی وجودشان مغتنم شمرده شود. آیا تا به حال کسی پرسیده است که این هنرمندان چه می کنند و چگونه گذران معاش می‌نمایند؟

■ هنرمند در هر زمان باید کار کند و هنرش را به مردم عرضه دارد. هنرمند متعلق به مردم است. ما برای مردم هستیم و تا زمانی که این مردم هستند و ما را می‌خواهند وظیفه داریم برای آنها کار کنیم.



بسیاری از شاگردان صبا در شورای موسیقی رادیو بودند اما یك بار هم از او دعوت نکردند بیاید در رادیو ساز بزند!

ولی حالا می‌بینیم که قضیه برعکس شده یعنی نوارهای موسیقی آنچنانی به صورت پنهانی از خارج می‌آید و دست به دست می گردد؛ یك موسیقی مبتذل و سبك.

اگر قرار باشد ما آن نوع موسیقی را از میدان به در کنیم باید موسیقی دیگری جایگزین نماییم، چون به هرحال جوانان احتیاج به موسیقی دارند و خواه ناخواه به سمت یك نوع موسیقی کشیده می‌شوند. حالا اگرموسیقی خوب نباشد مسلما از موسیقی بد و مبتذل استفاده می کنند.

□ البته این مطلب هم گفته می شود که اگر استادان موسیقی فعال شوند، آنگاه موسیقی درست و اصولی جای خود را باز خواهد کرد. ممکن است این سئوال پیش آید که جوانان و به اصطلاح تازه نفسها چگونه می توانند با این استادان رقابت کنند و هنرشان را عرضه دارند؟

■ به یاد مساله‌ای در همین رابطه افتادم که در دوران گذشته رخ نمود. رادیو روزهای جمعه برنامه‌ای تفریحی داشت که مدت آن دو ساعت بود و بدترین نوع موسیقی در این برنامه پخش می شد تا مردم به اصطلاح سرگرم شوند. شنیدم که دو سه هفته تهیه کنندهٔ برنامه حدود پنج دقیقه‌ای را اختصاص به پخش قسمتی از صفحات قمرداد و بعد یکباره این برنامه کوتاه هم قطع شد. از مسئول برنامه پرس و جو کردم، گفت: «خوانندگان اعتراض کردند که آقا! اگر این برنامه را ادامه دهید مردم می‌فهمند که ما اصلاً بلد نیستیم بخوانیم. خواهند فهمید که آواز واقعی یعنی چه و خواننده راستین کدام است. آن وقت دکان ماتخته می‌شود.» چون آن خوانندگان با وزراء و وکلای وقت رفت و آمد داشتند، با اعمال نفوذ آن برنامه را تعطیل کردند. بدنیست این را هم بگویم که اخیراً در یکی از برنامه‌های رادیو شنیدم که از درویش خان صحبت می‌کردند. گوینده برنامه می گفت رنگ «شهر آشوب» ساخته درویش خان است. خوب، آقای تهیه کنندهٔ برنامه اگر نمی‌داند رنگ «شهر آشوب» مال چه کسی است، بهتر است سئوال کند و اطلاعات غلط به مردم ندهد. شاید هم علت این اشتباه آن بوده که آقای لطفی در نوار «به یاد درویش خان» این رنگ رازده و تهیه کنندهٔ برنامه مذکور گمان کرده است که رنگ، ساخته درویش خان است. آیا بهتر نیست برای تهیه برنامه‌هایی که درآن اطلاعات موسیقی به مردم داده می‌شود. قبلاً به اهل فن مراجعه کنند؟

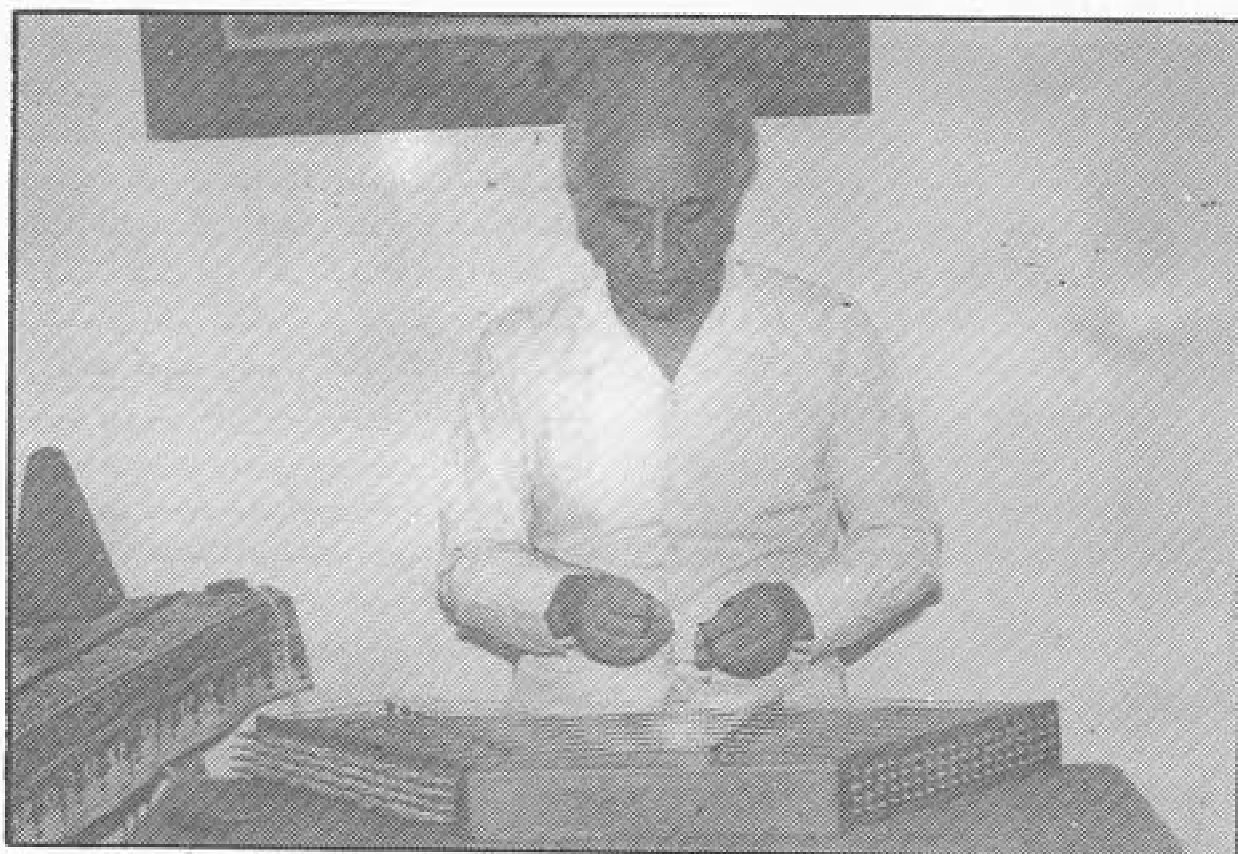
مطلب دیگری که بایدذکر شود این است که مدتی است سراغ من و دیگر آقایان می‌آیند که می‌خواهیم از شما فیلم و نوار و عکس تهیه کنیم. سئوال من این است: «چرا هیچکس نمی‌آید بگوید آقایان! شما که می‌توانید کار کنید. بیایید و همکاری نمایید. مثلا ارکستری را اداره کنید، نواری را تهیه ببینید. اینکه از زندگی هنرمندان فیلم تهیه شود کار خوبی است ولی چرا تا هستند از آنها و هنرشان استفاده نشود و چرا این فیلمها بماند برای زمانی که هنرمندان از دنیا می‌روند و آن وقت اقدام به پخش گزارشی از زندگی و فعالیت آنها نمایند، به این زبان و مفهوم که ما به یاد آنان بوده‌ایم. چرا هم اکنون و از همین امروز مردم و به خصوص جوانان علاقه مند به موسیقی اصیل و سنتی را با اساتیدی چون: عبادی، بهاری و شهنازو.. بیشتر آشنا نمی کنند؟

یك نقش بسیار اساسی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هدایت مردم درآشنایی صحیح و اصولی با موسیقی است. به طور مثال از نوازندگان و موسیقیدانان دعوت شود تا با اجرای برنامه های موسیقی مردم را هرچه بیشتر با فرهنگ موسیقی مملکتشان آشنا سازند. همان برنامه‌ای که دو سال پیش ما در تالار وحدت اجرا کردیم، از ما دعوت شد که کنسرتی برگزار کنیم ما هم آنچه که در توان داشتیم انجام دادیم تا برنامه خوبی ارائه دهیم. الحمدلله استقبال مردم هم بسیار خوب بود ووزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هم تمام وسایل را برای ما آماده کرده بود و هیچ کمبودی وجود نداشت. فقط بنده اعتراضی داشتم و آن هم به نواری بود که بیرون آمد و در آن اسم مرا به عنوان سرپرست گروه ذکر کرده بودند، بی آنکه راجع به ضبط نوار از من نظری بخواهند. در نتیجه این کاست مطابق با آنچه که نظر من بود به بازار نیامد.

نکته دیگر این که مسلماً هرچه سابقه کار نوازنده بیشتر باشد تبحر و تجربه‌اش بیشتر است. یعنی عمر و وقت بیشتری را روی این کار صرف کرده است. هنرمند در هر زمان باید کار کند و هنرش را به مردم عرضه دارد. به نظر من حکومت و سیاست از هنر جداست. هنرمند متعلق به مردم است. ما برای مردم هستیم و تا زمانی که این مردم هستند و ما را می خواهند وظیفه داریم برای آنها کار کنیم. وقتی هنر به جهت خاصی وابستگی نداشت در هر دوره‌ای می توان آن را عرضه کرد. موسیقی سنتی ایران هم هنری است که سمت و سویی ندارد بلکه بیانگر حال و هوای درونی انسان و احوالات مردم است. البته نباید اینطور باشد که فقط یك موسیقی تکراری به گوش مردم برسد بلکه باید امکاناتی فراهم شود تا این موسیقی وسیعی که حاصل سالها رنج و مرارت افراد مختلف بوده به درستی به نسلهای بعدی انتقال داده شود. مثلا آقای دهلوی بسیار زحمت کشیده و در نواری که اخیراً عرضه کرده موسیقی خوبی که سطح فرهنگ عمومی مردم را بالا ببرد جمع آوری نموده است. البته به نظر من این نوار برای گوشهای ورزیده است. و این هم درست نیست که بگوییم موسیقی باید صددرصد مردم پسند باشد. درآن صورت موسیقی از نظر کیفی پایین می‌آید. امروزه ما با دو نسل مواجهیم یکی نسل حاضر و دیگری نسل آینده. برای اینکه گوش نسل حاضر به خوبی با موسیقی آشنایی پیدا کند تنها راهش پخش موسیقی خوب ازرادیو و تلویزیون و اجرای کنسرت و ضبط نوار است. باید با آموزش لازم و توضیحات کافی موسیقی را به مردم شناساند نه اینکه مثلا اسم دستگاهها و آوازها و قطعه هایی را که اجرا می‌شود بیان کرد، بلکه باید فلسفه وجودی موسیقی را گفت و از به انحراف کشیده شدن آن جلوگیری نمود. از همه مهمتر همین رادیوست که درهمه جا وجود دارد و می‌تواند به خوبی زمینه آشنایی مردم با موسیقی را فراهم سازد. یعنی مردم همانطور که سرگرم انجام کار و فعالیتشان هستند به رادیو هم گوش دهند. مثلا زمانی رادیو برنامه‌ای به اسم «گلچین هفته» داشت. آرم آن آهنگی از درویش خان بود که با گروه من اجرا شده بود. و بسیاری از دوستان بدون آنکه بدانند این کارمن است می گفتند آقا! ما فقط آرم برنامه را گوش می‌دهیم چون خیلی زیبا و گوشنواز است. به هر حال چنانچه آهنگ خوبی انتخاب کنند حتی اگر چند ثانیه هم باشد ولی به طور مستمر پخش شود، تأثیر فوق العاده‌ای برمردم خواهد گذاشت. منظورم این است که حتی با

■ اگر قرار باشد موسیقی مبتذل را از میدان به در کنیم باید موسیقی دیگری جایگزین آن نماییم، چون به هر حال جوانان احتیاج به موسیقی دارند و خواه ناخواه به سوی نوعی موسیقی کشیده می‌شوند. حالا اگر موسیقی خوب نباشد مسلماً از موسیقی بد و مبتذل استفاده می‌کنند.

■ برای اینکه گوش نسل حاضر به‌خوبی با موسیقی آشنایی پیدا کند تنها راهش پخش موسیقی خوب از رادیو و تلویزیون و اجرای کنسرت و ضبط نوار است.



گرفتن وقت کم هم می‌شود موسیقی خوب به گوش مردم رساند و توجه آنها را جلب کرد. یعنی بدون این که کسی حتی خودش هم متوجه باشد کم کم به شنیدن «موسیقی خوب» عادت می‌کند و به خودی خود دیگر حاضر به شنیدن موسیقی بد و مبتذل نمی‌شود. این در مورد نسل حاضر بود، ولی نسل آینده چه؟ نسل آینده را باید از دوره ابتدایی و دوران مدرسه به فراگیری موسیقی عادت داد. در اوایل دورهٔ رژیم گذشته هفته‌ای یکی، دو ساعت در مدارس درس موسیقی داده می‌شد که البته تفریحی ترین کلاس بود، چون در تمام مدت بچه‌ها شلوغ می‌کردند و اصلاً درس جدی گرفته نمی‌شد و معلم فقط می‌آمد و نتهای «دو، ر، می، فا......» را روی تخته می‌نوشت و بچه‌ها چند سرود می‌خواندند. البته این کار اساسی نبود و بایستی اصولی کار می‌شد. مگر چقدر می‌شود موسیقی را به صورت تئوری یاد داد؟ بچه باید موسیقی را بشنود تا از آن تأثیر بذیرد. باید برای تدوین برنامه از هنرمندان با سابقه در فن تدریس کمك بگیرند و این برنامه نباید تنها محدود به دبستانها و سطوح پایین باشد بلکه تا سطح دانشگاه هم باید ادامه داشته باشد. اگر برای نسل آینده این کار را بکنند دیگر آنها گوششان با موسیقی خوب کاملاً آشنایی پیدا خواهد کرد و موسیقی خوب را از بد تشخیص خواهند داد و اگر رادیو و تلویزیون هم بخواهند موسیقی بد پخش کنند آنها معترض خواهند شد. در این زمان چون امکانات تفریحی مردم کم است، بیشتر به سوی هنر کشیده شده‌اند. البته در اوایل که کلاسهای موسیقی آزاد نبود، بیشتر در خانه‌ها به فراگیری موسیقی می‌پرداختند. از محاسن این کار هم آن بود که مردم با ساز و موسیقی آشنا می‌شدند و کم کم به موسیقی خوب و آموزنده عادت می‌کردند چون در کلاسها موسیقی را از روی کتاب یاد می‌دهند. و مسلماً کتاب هم نمی‌تواند بد باشد. خوب حالا که مردم به فراگیری موسیقی تمایل پیدا کرده‌اند دولت باید امکاناتی را دراختیارشان بگذارد و این کلاسها را گسترش بدهد. به مدارس موسیقی رسیدگی شود تا والدین با خیال راحت اجازه دهند که بچه‌هایشان به دنبال این رشته بروند. آتیه کسی که این رشته را به عنوان یك حرفه انتخاب می‌کند، باید تأمین باشد، مدارس موسیقی و اصولاً رشته موسیقی جدی تلقی گردد، ارکسترهای متعدد و بزرگ تشکیل شود، کنسرتهایی در شهرهای مختلف کشور و یا حتی خارج از کشور برگزار شود. خلاصه کسی که قدم در این راه می‌گذارد بداند کار آبرومندانه‌ای را شروع کرده و آینده‌ای روشن پیش روی دارد. به رشته‌های مختلف هنری بهای بیشتری داده شود نه اینکه همه به سوی رشته‌های پزشکی و مهندسی و... کشیده شوند. شما فکر می‌کنید چقدر مردم در شهرستانها نیاز به موسیقی زنده دارند؟ به جاست که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ترتیب برگزاری برنامه و نیز تدریس اصولی موسیقی را در همه شهرهای کشور بدهد و این کار را با وسعت بیشتری دنبال کند. با این کار هم از نوازندگان استفاده شده است و هم مردم به موسیقی درستی گوش داده‌اند.

البته این مسأله در همه رشته‌های هنری وجود دارد. این نیاز ذاتی بشر است. مثلاً شما فکر کنید گاهی اوقات با چند نفر از دوستانتان خرید می‌کنید و می‌روید بیرون از شهر با چه سختی آب تهیه می‌نمایید، هیزم جمع می‌کنید و کبابی مهیا می‌فرمایید. ممکن است این گوشت خوب کباب نشود یا کمی بسوزد ولی ببینید با چه لذتی آن را می‌خورید، در صورتی که می‌توانید بروید در یك رستوران تمیز همان غذا را که بهتر هم طبخ شده میل نمایید ولی آن غذایی که در صحرا درست کرده اید بیشتر به شما لذت می‌دهد چون به صورت زنده بوده است. موسیقی هم به همین صورت است. با وجود این همه دستگاههای فوق العادهٔ مجهز الکترونیکی و وجود صفحات و نوارهایی با کیفیت عالی باز هم سالنهای کنسرت در تمام دنیا به کارشان ادامه می‌دهند و رونق فراوان دارند و هنوز هم مردم با علاقهٔ بسیار از آنها استقبال می‌کنند. می‌بینید مردم با چه سکوت و تمرکز حواسی می‌نشینند و چند ساعت به برنامه‌ای گوش می‌دهند و چه اثری در آنها دارد؟!

بنابراین می‌بینیم که نیاز به موسیقی زنده نیاز ذاتی بشر است. با یك برنامه‌ریزی خوب و دقیق دولت می‌تواند برنامه‌های منظمی برای اجرای کنسرت در تمام شهرهای کشور برگزار کند. متأسفانه بعضیها می‌گویند که بیرون گود ایستاده اید و فقط گله می‌کنید. شاید هم این گفته صحیح باشد و اگر من هم در رأس کار بودم نمی‌توانستم آنطور که باید به وضعیت موسیقی سر و سامانی بدهم ولی گمان می‌کنم اگر تا حد امکان از متخصصین امر استفاده کنند بتوان شاهد برنامه‌های بهتر و بیشتری بود، البته نه این که فقط موسیقی سنتی باشد بلکه تا حدی هم از موسیقی کلاسیك استفاده شود تا مردم با آن نوع موسیقی هم آشنایی پیدا کنند.

□ جناب استاد! ما یکی دو سؤال از محضرتان کردیم و حضرتعالی پاسخ به چندین سؤال دیگر ما را در همین جواب دادید. متشکریم و اگر صحبت خاصی ندارید بیش از این زحمت نمی‌دهیم.

■ صحبت به درازا کشید. ولی همهٔ این مشکلات که در لابه‌لای گفته‌هایم عرض شد مانع از اجرای کنسرت برای مردمی می‌شود که از شما سؤال می‌کنند چرا استادان برای اجرای برنامه به خارج از کشور سفر می‌کنند.

ضمن تشکر از شما در پایان عرایضم به این مردم عزیز می‌گویم که اگر شرایط اجرای برنامه در اینجا مهیا باشد با کمال افتخار برای هموطنان گرامیمان برنامه خواهیم داشت و گرنه در آنجا هم اگر فرصتی پیش بیاید، باز هم با یاد شما و عشق به شما به روی صحنه خواهیم رفت.

گزارشی از یک رمان در دست انتشار

طبل آتش



«...هوای دم کرده و گرفته اتاق و بوی فتیله سوخته و وزوز مگسها کلافه‌ام کرده بود، غروب پاکشان رفته بود. چراغ دریایی را روشن کردم و نشستم، سرگردان بودم و مضطرب. کار بدی کرده بودم. تخلف و ستیزه جویی. سواحلی: سواحلی بدکینه و بدپیله دست بردار نبود. پیشاپیش می‌دانستم و منتظر بودم. نادری گفته بود: «بد کردی، خیلی بد کردی یاور! دستور داده حقوقت توقیف بشود... نامه نوشته به شیراز، و به مرکز، دارد برایت آشی می‌پزد که یك وجب رویش روغن بایستد.»

کلافه بودم، بلند شدم و پنجره را باز کردم. تك سرما شکسته شده بود. زمین نفس می کشید، و از درون شب صحرا بوی ریحان، پونهٔ کوهی و بوی باران‌های گرم می آمد. در هجوم و طواف پشه ها به دور چراغ دریایی، پاکت دوم را با تیغهٔ چاقو جر دادم. روی کاغذ نازك و زرد، زیر علامت شیر و خورشید و جملهٔ «آموزش و پرورش داراب» با ماشین تحریر این عبارت دراز نوشته شده بود...»

«طبل آتش» رمانی از علی اصغر شیرزادی است که نشر نی آن را منتشر می کند. «طبل آتش» که هم اینك در مرحلهٔ حروفچینی و چاپ به سر می برد، نخستین کار شیرزادی در عرصهٔ رمان است.

شیرزادی، نویسندهٔ سختگیر و موشکاف نسل پیشین است، اما سختگیری او در چاپ و انتشار کارهایش ـ که گاه از مرز وسواسی عامدانه و عالمانه فراتر می‌رود ـ باعث شده تا نخستین کار حرفه‌ای خود را در عرصهٔ داستان در دههٔ ۶۰ به دست چاپ بسپارد.

«غریبه و اقاقیا» ۹ داستان کوتاه از شیرزادی است که در سال ۱۳۶۶ انتشار یافت و در سال ۶۷ به چاپ دوم رسید. پیش از انتشار غریبه و اقاقیا، شاهد اثر دیگری از شیرزادی نیز بودیم با نام «نشسته در غبار» که می‌توان آن را نگاه و نظرگاه شیرزادی به زندگی دانست، و به گفتهٔ خودش «بازتاب سیر و سلوکی است، رها و قلندرانه در گذرگاههای شهر بزرگ، به نیت راه جستن به درون پوسته‌های کدر و ملال‌خیز «جبر زیستن» در دمه‌ای خاکستری، و شنیدن زمزمه‌های رازآمیز حیات که باری به هرجهت نیز جاری است...»

همین نگاه در مجموعه داستان غریبه و اقاقیا امتداد می یابد و در آخرین داستان این مجموعه، که عنوان کتاب نیز برگرفته از آن است، به تکامل می‌رسد. اساساً نگاه شیرزادی به زندگی و هستی نگاهی تلخ و طنزآلود است و پرسشی رها مانده و بی‌پاسخ در تمامی داستانهایش جریان دارد، پرسشی که نشان از غربت و تنهایی انسانهای آفریدهٔ ذهن شیرزادی دارد، و این انسانها اگر می مانند و در «جبر زیستن» تن به پوچی و نیستی نمی‌سپارند، تنها به «امید» می‌مانند امیدی غباراندود که نمی‌دانند چیست، اما می‌دانند که هست... و شاید همین امید (که گاه دست نیافتنی می‌نماید) نگاه تلخ و غمناك شیرزادی را توجیه و تفسیر کند. شیرزادی که ریشه در شیراز دارد، در «دکان نجاری عمو یونس ـ استاد خوش‌طبع و جوانمرد و دانای کودکی‌اش ـ با خش‌خش دل‌انگیز رنده که زیر دستهای پینه‌دارش نازکای عطرآلود نرمه پوشال چوب کاج و توسکا، حلقه حلقه از دهانه‌اش بالا می‌زد، با بوی گس دود چوب و گرمای آتش داخل دلهٔ زیر ظرف مسی سریشم، ترس و تنهایی و دورافتادگی را تاب آورد...» می خواند و می‌رفت و می آموخت... تا این که در اولین سالهای شوق‌انگیز جوانی ـ سال ۱۳۴۲ ـ حروف چاپی اولین داستان خود را در مجله «پست تهران» به چشم دید و شاید: «مجله را توی کلاس صد بار باز کرد و بست، ته دلش غنج می‌زد. حروف چاپی! جادوی چاپ... داستان من! دوید طرف خانه. مجله را زیر کت گرفته بود و می‌دوید. باران می بارید. از زیر درختهای اقاقیا دوید. مادر سرفه می کرد: سرفه و خنده صورت سبزهٔ تکیده و تاسیده‌اش را شکفته بود: «اگر بابات، اگر بابای خدا بیامرزت زنده بود، چه قدر خوشحال می شد: چه عشقی می کرد! آخ... حالا بخوان برایم...» انگار خار ماهی توی گلوش بود: خواند. مادر سرفه کرد: ملاحظه‌اش را می کرد. کف دست لاغرش را چسباند روی دهانش. جلو سرفه‌اش را گرفت: و او خواند...» اولین داستانش را برای مادر خواند.

شیرزادی در عرصه حرفه‌ای مطبوعات عمری را سپری کرد و باسابقه‌ای ۱۶ ساله در روزنامهٔ اطلاعات هنوز در کنار داستانسرایی، صبورانه و مشتاق کار مطبوعاتی را پی می گیرد.

به هرحال ضمن آرزوی موفقیت برای شیرزادی چشم انتظار نشر اولین رمان او هستیم، رمانی که نوشتن آن قریب ۳ سال به طول انجامید. امید که کارهای بیشتری از این نویسندهٔ توانا ببینیم و بخوانیم، گرچه شنیده‌ایم او در روزهای سخت و غم‌انگیز موشك‌باران تهران، یادداشتهایی برای کار بعدی خود جمع‌آوری کرده است و این روزها به شروع کار بعدی خود می اندیشد.

دستگاههای موسیقی ایران

● دکتر ساسان سپنتا

● آخرین تألیف همکار محترم ادبستان جناب آقای دکتر سپنتا ،خیراً منتشر شده است. از آنجایی که‌تمامی مطالب کتاب درخور تأمل است، فصلی ازآن را برگزیده‌ایم که از نظر خوانندگان عزیز‌می گذرد:

موسیقی سنتی ایران را به هفت دستگاه تقسیم کرده‌اند که بازمانده مقامهای دوازده گانه قدیم به شمار می‌رود. این رده‌بندی احتمالا از اواسط دوره قاجاریه معمول گشته است. شیوه سنتی اطلاق نام به مقامها تا دوره ناصرالدینشاه با کلمه «آواز» ادا می‌شده است. در برچسب استوانه‌های «حافظ الاصوات» ضبط شده از ساز استادان عصر ناصرالدینشاه دوست محمدخان معیرالممالك همان کلمه را بکار برده است. به عنوان مثال «آواز منصوری، آواز حاجیانی، آواز راك...» را بکار برده است. ضبط آن آثار تا حدود شعبان ۱۳۱۷ هـ‌ق (اواخر ۱۸۹۹ میلادی) ادامه داشته است. مؤلف این کتاب به هنگام بررسی و بازیافت صداهای ضبط شده چه در گفتارها و چه در نوشته‌های برچسب آنها کاربرد کلمه دستگاه را مشاهده نکردم.

از اولین متنهای تجلی این اصطلاح می‌توان نسخه چاپ شده «دستگاه ماهور» چاپ لایپزیك از سرتیپ غلامرضا مین باشیان (سالار معزز) را ذکر کرد که احتمالا در حدود ۱۹۱۱ میلادی به چاپ رسیده است. برچسب صفحات گرامافون از دوره اول ضبط صفحات ایرانی (۱۹۱۵ تا ۱۹۰۶ میلادی) در اوایل بیشتر عناوین به ترتیب: آواز بختیاری، آواز بیات ترك، آواز گیلانی، آواز دشتی... به چشم می‌خورد ولی از اواسط کار یعنی صفحه بشماره E.M.i.4 - 12056 کلمه دستگاه روی برچسب صفحه ظاهر شده است بدین ترتیب: «دستگاه چهارگاه، تارآقا حسینقلی با آواز سیداحمدخان» و بعد از آن بربعضی صفحات عناوین دستگاه نوا، دستگاه همایون، دستگاه شور متناوباً به کار رفته است. بعد از این در کتاب «بحورالالحان» تألیف فرصت شیرازی کلمه دستگاه آمده است و چنین ذکر می‌کند: «در این قرن اخیر از زمان حکما و علماء این فن دستگاه قدما را برهم زده و آن را بر هفت دستگاه قرارداده‌اند» (فرصت: ص۲۸) و بعد ادامه می‌دهد: «اسامی هفت دستگاه به ترتیبی که معین کرده‌اند اینست: راست و پنجگاه، چهارگاه، سه گاه، همایون، نوا، ماهور، شور.» (همان کتاب: ص ۳۳) کتاب مذکور چاپ سنگی و در ۱۳۳۲ هـ‌ق (۱۹۱۴ میلادی) در بمبئی به چاپ رسیده است. گو اینکه فرصت ذکر می‌کند که کتاب مذکور را دهسال قبل از چاپ یعنی در ۱۳۲۲ هـ‌ق نگاشته است (ص ۸) ولی به هرحال تقسیم‌بندی هفت دستگاه و ذکر ملحقات آن بدین ترتیب ظاهراً از اولین مواردیست که درمتون چاپی منتشر شده است. پس از آن علینقی وزیری در کتاب دستور تار خود (چاپ ۱۳۰۱ هـ‌ش = ۱۹۲۲ میلادی) چاپ برلین تقسیم‌بندی سنتی را با تغییراتی بدین ترتیب با گامهای آن ذکر کرده است: ۱ـ ماهور (راست پنجگاه از متعلقات آن است) ۲ـ همایون (اصفهان از ملحقات آنست) ۳ـ سه گاه ۴ـ چهارگاه ۵ـ شور (که نوا از شعب آنست) و از نظر گام سه گاه را متعلق به چهارگاه و بیات کرد، دشتی، ترك و نوا را متعلق به شور دانسته است (وزیری: ۱۳۰۱) در سال ۱۳۱۳ هـ‌ش (۱۹۳۴ میلادی) علینقی وزیری در آوازشناسی (نظری موسیقی ایرانی)، تقسیم‌بندی دستگاهها و نغمه‌ها و برخی گوشه‌ها را با ذکر گام و انگاره‌ها (نمونه) نوت شده ملودی هر گوشه و کوکهای مختلف برای تار و سه‌تار و ویلن و تن‌شناسی دستگاهها را به دست داده است. چهارسال بعد مهدیقلی هدایت (حاج مخبرالسلطنه) که سالها در سمتهای وزیر عدلیه، وزیر معارف، پست و تلگراف، فوائد عامه و در ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۲ هـ‌ش در سمت نخست وزیری بود ضمن مشاغل دولتی که عهده‌دار بود معلومات متنوعی هم داشت و از موسیقی هم اطلاع داشت و حاصل دانستیهای خود را در این رشته در کتاب بنام «مجمع الادوار» در سال ۱۳۱۷ هـ‌ش (= ۱۹۳۸ میلادی) به صورت چاپ سنگی در تهران به چاپ رسانید. لازم بذکر است که هدایت این کتاب را در سال ۱۳۰۳ هـ‌ش یعنی چهارده سال قبل از چاپ به رشته تحریر درآورده بود. او در مورد دستگاههای موسیقی ایرانی می‌نویسد: «اساتید متأخر آنچه به ایشان رسیده بوده است از آواز و نغمه و غیره در هفت دستگاه گنجانیده‌اند، چرا هفت دستگاه مأخذ علمی ندارد. دستگاه تقلیدی از نوبت مرتب قدماست و هر دستگاه را ممکن بود چند نوبت قرار بدهند، بخصوص دستگاه شور را.» (هدایت، همان کتاب.)

در همان سال (فروردین ۱۳۱۷ هـ‌ش) روح‌الله خالقی در کتاب نظری به موسیقی و بخش دوم در مورد تاریخ موسیقی، شعر و موسیقی، و موسیقی قدیم و گام و فواصل و سرانجام دستگاههای موسیقی ایرانی ومایه‌شناس آن وچند فصل دیگر مطالبی مفصل درحدود سیصد صفحه نگاشته و به چاپ رسانیده است و در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» جلد اول چاپ ۱۳۳۳ فصلی را به ردیف موسیقی ایران و ذکر گوشه‌های آن اختصاص داد. پس از آن در کتاب «ردیف موسیقی ایران» گردآوری موسی معروفی همراه با شرح ردیف از دکتر مهدی برکشلی چاپ ۱۳۴۲ (تهران) وهمچنین درکتاب «ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران» گردآورنده محمود کریمی با آوانویسی وتجزیه و تحلیل محمدتقی مسعودیه چاپ ۱۳۵۶ و مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی) از همان مؤلف چاپ ۱۳۶۵ درباره دستگاههای موسیقی ایرانی و فصلهائی اختصاص یافته و به ذکر و شرح نغمه‌ها و گوشه‌های آن پرداخته‌اند.

نوت دستگاهها، نغمه‌ها و گوشه‌های متعلق به هر یك از آنها بیشتر در آثار زیر یافت می‌شود.

غلامرضا مین‌باشیان. نوت «دستگاه ماهور» چاپ ۱۹۱۱ میلادی

علینقی وزیری. دستورتار، چاپ برلین ۱۳۰۱ هـ‌ش

دستور تار، چاپ تهران ۱۳۱۵ هـ‌ش

دستور ویلن جلد اول و دوم، تهران ۱۳۱۶هـ‌ش.

ابوالحسن صبا. دوره اول ویلن ۱۳۲۵ دوره دوم تهران، ۱۳۲۷ هـ‌ش.

(دوره سوم ویلن شامل قطعات ضربی است)

دوره اول تا چهارم سنتور، تهران، ۱۳۳۷ ـ ۱۳۲۸

دوره اول تار و سه تار تهران، ۱۳۳۹

موسی معروفی، آواز دشتی تهران، ۱۳۲۷، آواز چهارگاه، ردیف موسیقی ایران از انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران، ۱۳۴۲

فرامرز پایور. دستور سنتور تهران، ۱۳۴۰

قطعات موسیقی مجلسی، تهران، ۱۳۶۱

محمدرضا لطفی. موسیقی آوازی ایران (دستگاه شور) از ردیف عبدالله دوامی تهران، ۱۳۵۳. (همراه با صفحه)

محمدتقی مسعودیه (دکتر). (آوانویسی و تجزیه و تحلیل)، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. (همراه با اجرا در کاست)، تهران، ۱۳۵۶.

لطف‌الله مفخم پایان (دکتر). (انتقال و نگارش)، دستگاههای موسیقی ایران گردآورنده موسی معروفی تهران ۱۳۵۶.

به جز آنچه گذشت: ده صفحه گرامافون سی و سه دور شامل تعدادی از گوشه‌های دستگاههای موسیقی ایرانی: شور، همایون، چهارگاه، ابوعطا، افشاری، دشتی، ماهور بیات ترك، سه گاه، اصفهان، راست پنجگاه و مرکب‌نوازی با ذکر نام دستگاه، نغمه و گوشه مربوطه و قطعات آوازی با صدای محمدرضا شجریان در سال ۱۳۵۴ توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان با نوشته و نظارت کامبیز روشن روان تهیه و دردسترس علاقه‌مندان قرار گرفت.

تقسیم‌بندی دستگاهها

همانگونه که در سطور گذشته اشاره شد وضع اصطلاح دستگـاه و تقسیم بندی آن بـه هفت قسمت احتمـالاً از دوران قاجار می باشد. بطور کلی ضعف مصنفات موسیقی نظری از دوران صفویه تا اواخر دورهٔ قاجار درمقایسه با قرنهای پنجم، هفتم، هشتم و نهم هجری قمری چشمگیر است. اکثر مصنفات موجود نیز بیشتر به شرح نظری موسیقی اختصاص یافته و کمتر جنبه‌های عملی کار را ذکر کرده‌اند.

در کتب قدیم از دوازده مقام (منسوب به دوازده برج) و بیست و چهار شعبه (موافق ساعات شبانه‌روز یعنی هر مقامی را دو شعبه کرده‌اند) و شش آواز نام برده‌اند که به ترتیب زیر است:

مقامهای اصلی: عشاق، نوا، بوسلیك، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی (رهاوی)، حسینی، حجاز.

فرصت شیرازی در بحورالالحان ذکر می کند که کوچك رازیرافکن و رهاوی را بسته نگار و حسینی را زیرکش و زنگوله را نهاوند می گویند و بعضی حجاز و ترك را داخل مقامات دانسته‌اند. قطب‌الدین شیرازی در کتاب درة التاج اسامی زیر را هم مناسب دانسته است: زنگیار، گلستان، بهار، بوستان، عذری، وامق. علاوه بردوائر فوق شش آوازه به نامهای زیر برآن افزوده‌اند: گوشت (بفتح اول و کسر دوم)، گردانیه، نوروز، سلمك، مایه، شهناز شعبه‌های بیست و چهارگانه عبارتست از: دوگاه، سه گاه، چهارگاه، پنجگاه، عشیران، نوروز خارا، نوروز بیاتی، نوروز عرب، نوروز صبا حصار، نهفت، عزال، اوج، نیریز، ماهور، همایون، زابلی، اصفهانك، نهاوند، محیر، خوزی، رکب، روی عراق. (در بهجت‌الروح به جای اصفهانك، نهاوند و خوزی شعبه‌های نیشابورك، نوروز عجم و مغلوب آمده است).

همانگونه که ذکر شد در قرن اخیر به جای مقامات سابق‌الذکر و تقسیم‌بندی قدما، روش تقسیم‌بندی هفت دستگاه معمول است. «آوازهای ایران را به سه قسمت متمایز می‌توان ترتیب نمود: دستگاه، نغمه، گوشه و اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم دستگاه را ولایت و نغمات را شهر و گوشه‌ها را خانه تعبیر می نمائیم». (وزیری، ۱۳۱۳) دستگاههای موسیقی ایرانی تا قبل از تأسیس مدرسه عالی موسیقی (۱۳۰۲ هـ.ش) به شیوه سنتی به طریق سماعی و «سینه به سینه» تدریس می گشت و پیروان آن شیوه در سنوات بعد هم همان روش را برای فراگیری و یاد دادن ادامه دادند. این موسیقی سنتی، موسیقی یك صدائی است، و مجموعه‌ای از ملودیها (گوشه‌ها) که به ترتیب خاصی توالی یافته‌اند و بنام «ردیف» خوانده می شود، آن را تشکیل می‌دهد. در واقع ردیف شیوه، روش، کیفیت تنظیم و ترتیب گوشه‌ها می باشد که از استادان دوره قاجار چون میرزاعبدالله، میرزاحسینقلی، درویش و غیره روایت شده است.

نوازندگان و خوانندگان عصر حاضر اکثر قسمتی از ردیف مورد نظر را اجرا می‌کنند که بیشتر به صورت بداهه‌سرائی (Improvisation) اجرا می‌شود. گوشه‌های موسیقی سنتی ایرانی بشرح زیر است:

دستگاه ماهور

مقدمه، کوراغلی (چهار مضراب، برداشت)، کرشمه، درآمد اول و دوم، گشایش، داد، خسروانی، دلکش، حاجی حسنی، خوارزمی، خاوران، طرب‌انگیز، نیشابورك، طوسی، نصیرخانی، چهارپاره، آذربایجانی، فیلی، زیرافکند، ماهورصغیر، ابول، حصار ماهور، زنگوله، نغمه، فرود، نیریز، شکسته، نهیب، سروش، عراق، محیر، آشوراوند، بسته‌نگار، اصفهانك، حزین، راك هندی، صفیر، نغمه‌راك، راك کشمیر، راك عبدالله، ساقی‌نامه، صوفی‌نامه، کشته، حربی، شهرآشوب. توضیح: گام ماهور ظاهراً مانند گام بزرگ است. در گوشه‌های چندی از این دستگاه برخی نوتهای گام به نوبت مورد تأکید قرار می‌گیرد که تقریباً شناسه گوشه قرار می گیرد مانند خوارزمی، خاوران، داد... ولی در برخی گوشه‌های دیگر گام تغییر می‌پذیرد مانند عراق، راك، شکسته، دلکش. گوشه‌های مرادخانی و نصیرخانی به نظر اقتباس از نامهای خاص می‌آید. گوشه خوارزمی (خوارزمشاهی) از تتبعات آقاحسینقلی است. رنگ حربی و تسلسل را غالباً در پایان دستگاه ماهور می‌نواخته‌اند. مقام ماهور گرایش به نشاط دارد و تا حدی بشاش است. علینقی وزیری معتقد بود که سروش را باید بعد از عراق اجرا کرد که گوش برای راك آماده شود و آشوراوند اوجی برای راك محسوب می‌شود. ماهور دارای تأثیر احساس شجاعت، شادی و امیدواری است.

دستگاه چهارگاه

چهارمضراب، درآمد اول و دوم و سوم و چهارم، کرشمه، پیش زنگوله، زنگوله، بدر، مویه صغیر، نغمه، زنگ شتر، زابل، پنجه مویه، بسته‌نگار، زابل گیری، حصار، فرود حصار، دوتایکی، چهارمضراب، کرشمه، خزان، پس‌حصار، معربد، مخالف، حاجی حسنی، بسته‌نگار، مغلوب، نغمه، پرپرستوك، ساربانگ، دوبیتی، کرشمه، حزین، حدی، پهلوی، رجزا (ارجوزه)، منصوری، گیری زابل، فرود، شهرآشوب، حاشیه، متن، برگی، شلخو. چهارگاه بسیار قدیمی و اصیل است و حرکت و پیشرفت را می‌رساند مبارك باد مخصوص جشنهای عروسی در این دستگاه است. گوشه «بدر» از اضافات علینقی وزیری است و گوشه‌های «پرپرستوك» و «ساربانگ» از روایات ایشان از ردیف قدیم است. مهدیقلی هدایت ذکر می کرد که آقاعلی اکبر فراهانی (نوازنده مشهور عصر ناصرالدینشاه) شبی شیطان را در خواب دید[1] و مورد عتاب واقع شد که چرا رنگ مرا نمی‌زنی، سپس آن رنگ را به او آموخت. به روایت میرزاعبدالله (فرزند آقاعلی اکبر) آن رنگ قسمت مقلوب از شهر آشوب چهارگاه است که بی‌مضراب با حرکت انگشتان نواخته می‌شود. (هدایت، ۱۳۱۷) رنگ مذکور بوزن ۸/۶ است.

دستگاه راست پنجگاه

چهار مضراب، درآمد اوّل و دوم، زنگ شتر، زنگوله پروانه، نغمه، خسروانی، روح افزا، نیریز، پنجگاه، سپهر عشاق، زابل، بیات عجم، بحر نور، قرچه، مبرقع و سپهر،نهیب، عراق، محیر، آشوراوند، اصفهانك، حزین، کرشمه، زنگوله، پروانه، طرز، ابوالجپ، لیلی و مجنون، نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا، نفیر و فرنگ، ماوراءالنهر، راك هندی، راك کشمیر، راك عبدالله، حربی، رنگ شهر آشوب.

علینقی وزیری ذکر کرده است که گام راست پنجگاه همان گام ماهور است و چون سیمهای زردتار را بجای سل (پنجم بم‌تر از سیم‌های سفید) فاکوك می کنند صداداری ساز عوض شده و برخی نوازندگان آنرا دستگاهی جدا فرض کرده‌اند.اگرچه در راست پنجگاه گوشه‌های مهم هر دستگاه خودنمائی می کند و به ماهور فرود می آید: (وزیری، ۱۳۰۱). بعضی از نوازندگان قدیم نیز راست پنجگاه و ماهور را یکی می‌دانسته‌اند.

دستگاه نوا

چهارمضراب، درآمد اوّل و دوم و سوم، کرشمه، گردانیه، نغمه، بیات راجه (راجع)، حزین، عشاق، عراق، نهفت، گُوشت (بفتح اوّل و کسره دوم)، عشیران، نیشابورك، مجلسی، خجسته، حسین، ملك حسینی، بوسیلك،نیریز (صغیر و کبیر) رهاوی، مسیحی، شاه ختائی، تخت طاقدیس، نستاری (نستوری).

گام نوا مشابهتی با گام شور دارد و در اجرای قدما این درآمد آواز را در بم اجرا می‌کرده‌اند و به طور کلی آوازیست با طمأنینه و نصیحت آمیز. از گوشه گوشت مدگری به سه گاه می کند که زیاد در آن توقف نباید کرد چون تداعی نوا ممکنست از دست برود. از رنگهای معروف آن که از قدیم معمول بوده نستاری است. تخت طاقدیس یکی از اسامی سی لحن منسوب به «باربد» است که به نام تخت طاقی شکل جواهر نشان خسروپرویز پادشاه ساسانی ساخته بوده است. ولی در این که آهنگ آن تا چه حدّی دستخوش تغییر گشته است اظهار نظر مشکل است.

دستگاه سه گاه

چهار مضراب، درآمد اوّل و دوم و سوم، کرشمه،مویه، پیش زنگوله، زنگوله، زنگ شتر، زابل، زابل گیری، بسته نگار، زنگوله، پنجه مویه، آواز و فرود مویه، حصار، حُزان پس حصار، معربد، مخالف، حاجی حسنی، مغلوب، نغمه مغلوب، مویه، رهاب، مسیحی، تخت طاقدیس، علینقی وزیری دو گوشه قطار و مدائن را هم اضافه کرده است که بعد از حصار می‌نواخته و پس از آن قطعه نهاوند را اجرا می‌کرد.

هم او ذکر می کند که آنچه در چهارگاه نواخته می‌شود می توان با همان اسامی و روش ملدی در سه گاه نواخت ولی گام آن تفاوت دارد و در واقع سه گاه را مصغر شده چهارگاه می‌داند (وزیری، ۱۳۰۱) دستگاه سه گاه برای بیان احساس غم و اندوه مناسب است و تقریباً در همه ممالك اسلامی به کار می رود (برکشلی، ۱۳۴۲) در قفقاز نیز معمول است.

دستگاه همایون

چهار مضراب، درآمد، کرشمه، زنگ شتر، موالیان، چکاوك، بیداد (قدیم و جدید)، نی‌داود،باوی، ابوالچپ، راوندی، موره، لیلی و مجنون، طرز، نوروز عرب، راوندی، نوروز صبا، نوروز خارا، نفیر و فرنگ، زابل، بیات عجم، بحر نور، شهناز، دناسری، زنگوله، عشاق، عشاق محمد صادقخانی، شوشتری، میگلی، مرودشتی، بهبهانی، منصوری، زابل منصوری، فرود به شوشتری، بختیاری، مؤالف، فرود به همایون، جامه دران، رنگ فرح، رنگ شهر آشوب.

همایون دارای حالت باشکوه و آرام و نصیحت آمیز است. در آغاز دستگاه کرشمه با حالت ضربی نواخته می‌شود. در گوشه لیلی و مجنون: اشعار نظامی در منظومه لیلی و مجنون خوانده می‌شود.

ملحقات همایون

بیات اصفهان ـ مقدمه، درآمد، بیات شیراز، کرشمه، حاجی حسنی، جامه دران، فرود، دوبیتی، بیات راجه(راجع)، حزین، عشاق، رهاب، شاه ختائی، سوز و گداز، دلکش، نیریز، راز و نیاز، مثنوی ملاحسین، ساقی نامه، صوفی نامه، رنگ و فرح انگیز.

برخی نغمه بیات اصفهان را دستگاه ندانسته‌اند و جزو ملحقات دستگاه همایون ذکر کرده‌اند. بیات اصفهان

آوازیست که نه چندان غم انگیز است و نه چندان جسور و حالت سلامت و حکایت را ایجاد می کند بیشتر گوشه های این نغمه از دستگاههای دیگر نقل شده است.

دستگاه شور

درآمد، کرشمه، رهاب، آواز، نغمه، زیرکش سلمك (دو قسم)، سلمك (دو قسم)، مقدمه گلریز، محمد صادقخانی، گلریز، صفا، پنجه کردی، چهار مضراب، مقدمه بزرگ (دو قسم)، دوبیتی، خارا، قجر، آذربایجانی، ملانازی، حزین، غزال، چهار مضراب، شور بالا (دسته)، درآمد، آواز، گریلی، رضوی، جوادخانی، قجر، شهناز، قرچه، عقده گشا، کوچك و بزرگ، حسینی، اوج حسینی، فرود متنوی، بیات کرد (چهار قسم)، راح روح (رامش جان)، گریلی، گریلی شستی، ضرب اصول، شهر آشوب.

نام راح روح (رامش جان) را در نامهای سی لحن باربد نوازنده عهد خسرو پرویز ذکر کرده اند ولی مشابهت آهنگی این گوشه با آنچه در شور نواخته می شود روشن نیست. گوشه سلمك به نام سلمك خواننده معروف عهد هارون الرشید است. گوشه محمدصادقخانی به احتمال قوی از محمدصادقخان سرور الملك است. دستگاه شور سابقه بسیار قدیمی دارد و بیشتر موسیقی محلی و آنچه در ایلات نواخته و خوانده می شود جزو این دستگاه محسوب می شود.

ملحقات دستگاه شور

نغمه ابوعطا(دستان عرب، سارنج)

گوشه محمد صادقخانی، ساربانگ، کرشمه، سَیَخی، حجاز، بسته نگار، بغدادی، دوبیتی، شمالی، چهار باغ گبری، رامکلی، مثنوی، یتیمك و ضربی آن.

نغمه دشتی

حاجیانی (چند قسم)، دشتی، بیدکانی، چهار مضراب،چوپانی،رباعی، دشتستانی، دوبیتی، عشاق، غم انگیز، گیلکی، طبری (امیری)، بیات کرد، کوچه باغی، سَملی، دیلمان، مثنوی.

گوشه های چندی از آواز دشتی از نواهای رایج در روستاها آمده است. گوشه طبری بر مبنای اشعار امیری بازواری شاعر مازندرانی و گوشه دیلمان از تتبعات و ملحقات ابوالحسن صبا است که در نیم قرن اخیر وارد ردیف شده است. استاد سابق الذکر قطعات دیگری در مایه دشتی بر زمینه نواهای محلی شمال مانند زرد ملیجه (گنجشك زرد) و کوهستانی برای ویلن ساخته است که بر زیبائی بداهه نوازی دشتی بسی می افزاید.

نغمه افشاری

مقدمه، درآمد (چند قسم)، کرشمه، آواز، جامه دران، بسته نگار، قرائی، رهاب، (رهاوی) عراق، مسیحی، صدری، مثنوی پیچ.

گوشه صدری را که احتمالاً نزد قدما (نحوی) نام داشته است ابوالحسن صبا از واعظ خوش آواز عبدالحسین صدر (صدرالمحدثین) شنیده و در ردیف افشاری وارد ساخته است[۲] اغلب اشعار مثنوی مولوی در گوشه مثنوی پیچ خوانده می شده است.

نغمه بیات ترك

درآمد، کرشمه، خسروانی، جامه دران، شهابی، دوگاه روح الارواح، محمد صادقخانی، مهربانی، مهدی ضرابی، قیلی، شکسته، قطار، قرائی، مثنوی.

گوشه شهابی را ابوالحسن صبا از شهاب السادات اصفهانی شنیده و در ردیف وارد کرده است. گوشه قطار بیشتر در ایلات کردهای گروس معمول بوده و دوبیتی های باباطاهر را با آن می خواندند.

دستگاه، نغمه و گوشه

در قدیم دستگاه خوانی ترتیبی را می گفتند که خواننده از بم شروع می نمود و به ترتیب تمام گوشه ها را اجرا می نمود و به تدریج رو به زیر (صدای پراوج) می رفته است، ولی بعدها این طریق منسوخ گشت و گوشه ها به ترتیبی اجرا می شود که هم اوج و هم قسمتهای بم داشته باشد. در اوایل سده اخیر، استادان و به ویژه اجرا کنندگانی چون مرتضی نی داود و ابوالحسن صبا ردیف مجلسی را به صورت خاصی تلخیص کردند که از حوصله شنونده خارج نباشد.

همانگونه که در تقسیم بندی گوشه ها ملاحظه شد، هر دستگاه به صورت کل از نغمه یا نغمه هائی تشکیل شده و هر نغمه را تعدادی گوشه ها تشکیل می دهند. اجرای دستگاه به صورت سنتی با درآمد یا چند گوشه به نام درآمد شروع می شود که اکثر همان «درآمدها» شناسه دستگاه می باشد.

گوشه

گوشه ها بافتهای موسیقائی هستند که به عنوان نمونك قالبی و قراردادی موسیقائی برای ایجاد زایائی و تداعی بداهه نوازی یا بداهه سرائی بکار می رود. بنابراین نمی توان گوشه ها را صرفاً یك ملودی تلقی کرد، چون دارای نقشهای زمینه سازی برای تأویل و تداعی بداهه نوازی یا بداهه سرائی و ساختن قطعات است.

گوشه ها برمبنای یك یا چند تمایز زیر از یکدیگر شناخته می شوند:

۱ـ تغییر مد. برخی گوشه ها واجد مدگردی از تنالیته درآمد است. بعضی مدگردیها شامل تغییرات زودگذر است که از چند جمله تجاوز نمی کند و برخی حوزه تنال را عوض می کند. شناسه گوشه از طریق مدگردی مانند مدگردی ماهور به گوشه دلکش وراك و فرودماهور یا مدگردی از درآمد شور به گوشه های شهناز، گریلی، سلمك و ملانیازی و فرود به شور.

۲ـ تغییرات در جنبه های وزن ملودی. برخی گوشه ها براثر تغییرات وزنی حاصل می شود مانند گوشه کرشمه نسبت به درآمد ماهور یا نسبت به درآمد چهارگاه و سه گاه و زنگوله و غیره.

۳ـ تغییرات در جنبه های قالب و ترکیب ملودی، مانند تفاوت گوشه های حجاز و گبری در نغمه ابوعطا یا گوشه غم انگیز و دشتی

۴ـ ویژگیهای حالت mood و خصلت و منش character و تداعیهای ژرف ساخت و بافت موسیقائی با بعضی اوزان عروضی شعر فارسی مانند دوبیتی، مثنوی، چهارباغ و از این قبیل.

دستگاه ـ دستگاه موسیقی عبارتست از: توالی نظام یافته قراردادی نمونکهای قالبی موسیقائی بنام نغمه ها یا گوشه ها، که در حوزه تنال آن دستگاه، ترتیب یافته است (۳)

پایان هر گوشه یا تعدادی از آنها بوسیله ملودی واسطه یا فرود Cadencial-Formula به حوزه تنال دستگاه و بیشتر به درآمد آن باز می گردد و تداوم و تأویل به مایه اصلی و دستگاه را تداعی می کند. در عصر حاضر اجرای تمام گوشه های یکدستگاه در حین یك برنامه اجرائی معمول نیست. اکثر نوازندگان یا خوانندگان دریك برنامه اجرائی، حدود چهار یا پنج گوشه یا کمتر از ردیف را اجرا می کنند و مدت زمان معمول از یك ربع تا سی دقیقه است. بعضی گوشه های دستگاه به نحوی به هم پیوسته هستند که احتیاجی به فرود ندارند مانند: کرشمه، گشایش، داد، ابول، زنگوله و زیرافکن در ماهور.

ردیف ـ ردیف عبارتست از اسلوب ترتیب و هنجار ترکیب گوشه ها و نحوه تقدیم و تاخیر و روایت آنها. غالبا ردیف بـه روایت یکی از استـادان قـدیم دوره قاجار مانند: میرزاعبدالله، آقا حسینقلی، درویش وغیره نقل می شود. درردیف هم ترتیب تقسیم بندی هفت دستگاه، نغمه وگوشه ها ملاحظه می شود. بطور کلی اختصاصات ردیفهای موجود مانند ردیف میرزاعبدالله، نی داود، صبا... به شرح زیر است:

۱ـ هر دستگاهی (مانند شور) ازتعدادی نغمه ها مانند ابوعطا، دشتی... تشکیل شده وهر نغمه ازتعدادی گوشه های مختلف تشکیل شده است. علینقی وزیری معتقد بود که شرط دستگاه بودن آنست که از حیث گام دارای فاصله چهارم و پنجم درست باشد و ضمناً درفواصل بین نوتها نیز مستقل باشد یعنی شباهت به گام دیگری نداشته باشد. به این مناسبت از نظر تقسیم بندی راست پنجگاه را متعلق به دستگاه ماهور ونوارا از شعبه های دستگاه شور ذکر می کرد. (از وزیری بیعد، ۱۳۰۱)

۲ـ هرگوشه نمونك قالبی وقراردادی موسیقائی است برای زایائی وتولید بداهه سرائی وایجاد قطعاتی مانند: پیش درآمد، رنگ، تصنیف، چهارمضراب وغیره، بنابراین نقش ومدلول آن بیشتر از یك ملودی است.

۳ـ زایائی گوشه ها شامل جنبه های مدی، الگوهای وزنی، قالبی، اختصاصات تزئینی (تحریرها وتکیه های خاص)، حالت وویژگیهای مربوط به آنهاست که یا منفرداً یا به صورت توأم ممیز گوشه به شمار می رود.

۴ـ با به کار بردن گوشه ها به عنوان «دست مایه» اجرا کننده طبق ردیف روایت شده و سبك وروش وکیفیت تنظیم آن به اجرا می پردازد. ترتیب تقسیم بندی دستگاهها که بازمانده مقامات دوازده گانه قدیم است به احتمال قوی دردوره قاجاریه (قرن اخیر) انجام پذیرفته است.

۵ـ قلمرو گوشه ها اکثر به چهار یا پنج نوت (پادانگ) ودربخش معینی ازاکتاو، محدود می شود. این محدوده دراصطلاح موسیقی قدیم ذوالاربع و ذوالخمس نامیده می شد.

۶ـ چون قلمرو ساختمانی گوشه بیشتر به یك دانگ (چهار یا پنج نوت گام) محدود است، بنابراین نوتهای گام به شیوه غربی ازنظر نقش واهمیت وفواصل دراینجا تغییر می پذیرد ونوتهای واحد نقش به صورت زیرنامگذاری گشته اند:

نوت شاهد (Witness) یا نوت تاکید، نوت ایست (stop)، ونوت متغیر (changeable)، که مهمترین نوتهای ممیز ونقش نمای گوشه ها محسوب می شود. (وزیری، ۱۳۰۱ هـ.ش) نوت شاهد درنغمات وگوشه ها بیش ازسایر نوتها به صدا درمی آید و درواقع محور ملودی قرار می گیرد. نوت ایست، غیراز تنیك اصلی دستگاه است و برای توقف موقتی به کار می رود، نوت متغیر برای تاثیر انگیزی و بیان احساس به طور موقت حدود ربع پرده ازحالت طبیعی خود تغییر حاصل می کند، مانند نوت پنجم شور درنغمه دشتی. نوتهائیکه براثر مدگردی تغییر می پذیرند نمی توان نوت متغیر نامید.

۷ـ بیشتر گوشه های ردیف غیرمتریك است و با وزن آزاد نواخته می شود. برخی گوشه ها که باشعر معینی همراه است وزن عروضی شعر مذکور را به عنوان وجه ممیز می پذیرد. تزئینات سنتی مانند تحریرها، تسلسل تکیه ها دربعضی گوشه ها وجه ممیز محسوب می شود.

۸ـ هرگوشه ای دردستگاه دارای اسمی خاص است. برخی نامها یادآور عناوین دوره ساسانیان است مانند راح روح (رامش جان) دردستگاه شور یا تخت طاقدیس وناقوسی دردستگاه نوا و سه گاه که درنامهای سی لحن که به باربد نوازنده معروف عهد خسرو پرویز نسبت می دهند ذکر شده است. یا نامهای چکاوك، خسروانی، نوروز بزرگ، نوروز کوچك، نوروز خارا، جامه دران، زیرافکن، نهفت، از دوره ساسانیان هنوز هم جزو گوشه های دستگاههای موسیقی ایرانی موجود است. درمورد حدود مشابهت آهنگهای مربوط به آن نامها دردوره ساسانیان با آنچه امروز به این نامها معروف است نمی توان اظهار نظر کرد. درمتون موسیقی قدیم گاه کلمه راه به معنای مقام، لحن، گوشه ونغمه به کار رفته است.

برخی نامها مربوط به نام شهر یا روستا یا مناطق مختلف یا طوایفی است که آن گوشه یا نغمه احتمالا درآنجا شنیده شده است که از آن قبیل اینها ذکر می شود: زابل (چهارگاه، وسه گاه)، بهبهانی، بختیاری، مروردشتی وشوشتری (در همایون)، نیریزی (درنوا)، حاجیانی، بیدگانی دشتستانی، گیلکی، طبری، دیلمان (درنغمه دشتی).

برخی ازنامها ازنام اشخاص اقتباس شده است مانند: حاجی حسنی و نصیرخانی (در ماهور)، منصوری[۲]، حسینی (درنوا)، عشاق محمد صادقخانی (منسوب به محمد صادقخان سرورالملك)، در همایون، مثنوی ملاحسین (دراصفهان)، سلملك (مربوط به سلملك خواننده عهد هارون الرشید که وزن رمل را معرفی کرد)، گوشه بوسلیك (مربوط به ابوسلیك گرگانی شاعر قرن سوم هجری)، محمد صادقخانی (مربوط به محمد صادقخان سابق الذکر)، ملانازی، رضوی، (دردستگاه شور)، امیری (درنغمه دشتی بیاد امیری پازواری ازاضافات ابوالحسن صبا)، صدری دراقشاری به یاد عبدالحسین صدرواعظ خوش آواز و مقیم اصفهان وشهابی منسوب به شهاب السادات اصفهانی دربیات ترك هر دو ازاضافات ابوالحسن صبا است ومهدی ضرابی (دربیات ترك). علینقی وزیری ذکر می کرد که اصلا ترتیب گوشه‌ها به شکلی بوده است که ازبم گرفته آواز را پرده به پرده زیلتر نموده وتمرین واجرا نمایند واستادان قدیم هرنوع آهنگی را که از طوائف مختلف به دست آورده ویا گوشه را به نام شخصی یاقبیله آن کسی که اول بار ازاو شنیده اند ضبط نموده اند. (وزیری، ۱۳۱۳)

۹ـ درروش سنتی قدیم تعلیم موسیقی هر نوازنده یاخواننده‌ای تعدادی ازگوشه‌ها را به ترتیب شفاهی وسینه به سینه ازاستاد فراگرفته واز حفظ می نمودند. ازحدود شصت سال پیش ردیف وقطعات ایرانی از روی نوت و کتاب نیز تدریس شد. (از وزیری به بعد: ۱۳۰۳)

۱۰ـ تزئینات ملودی ازقبیل تحریرها، تسلسل تکیه‌ها، که برخی درارتباط با اصوات مرغان خوش الحان (مانند بلبل) است، درموسیقی سنتی ایرانی به گوش می‌خورد. درسایر هنرها ازقبیل طراحی، کاشی، طرح گچ بری، طرح کنده کاری، طرح قالی وغیره تزئینات به صورت اسلیمی، ختائی، گل وبته و غیره درارتباط با شاخ وبرگ وگلهای طبیعی به کار رفته است.

به جز گوشه‌های سابق الذکر ممکنست گوشه‌های چندی ذکر نشده باشد که یا به دست مؤلف نرسیده است یا برخی آهنگهای مختصر بوده است که فاقد شخصیت بوده و برخی نوازندگان معمولی اسمی ازخود به آن اطلاق کرده بودند که ذکر آنها لازم ننیامد.

***

اضافه برردیف که اکثر زمینه قطعات ساخته شده است، از حدود یك قرن قبل قطعاتی درموسیقی ایرانی بانامهای زیر ساخته شده که دارای موسیقی موزون متریك است و آن قطعات بشرح زیر می باشد:

تصنیف

معمولترین ورایج ترین قطعات ساخته شده تصنیف است. تصنیف دارای وزن متریك است که ساخته می شود. برخی محققین سابقه تصنیف را تادوره ساسانی رسانیده اند وباذکر سرایندگی توأم باسازشاعرانی چون رودکی وشعر معروف «بوی جوی مولیان آید همی ـ یادیار مهربان آید همی» وترغیب امیرنصربن احمد سامانی به مراجعت ازهرات به بخارا براثر تاثیر آن شعر وآهنگ، ذکر می کند که «رودکی سخن سرائی است خوش آواز وچنگ نواز وتصنیف ساز که شعر را ارتجالا می سروده وشاید باخنیاگران امروز هم که درمجالس طرب وضیافت ایرانیان باموسیقی وتصنیف و آواز میهمانان را محظوظ می کنند شباهتی داشته است وچنانکه یادآور شدیم رودکی باباربد یا پهلبد عهد ساسانی نیز که تنها شبحی از وی دیده می شود

■ فرصت شیرازی در بحورالالحان ذکر می کند که کوچك را زیرافکن و رهاوی را بسته‌نگار و حسینی را زیرکش و زنگوله را نهاوند می گویند و بعضی حجاز و ترك را داخل مقامات دانسته‌اند.

■ موسیقی سنتی، موسیقی یك صدایی است، و مجموعه‌ای از ملودیها (گوشه‌ها) که به ترتیب خاصی توالی یافته‌اند و به نام «ردیف» خوانده می‌شود، آن را تشکیل می‌دهد.

شبیه است» (ادوارد براون: ترجمه، ۱۳۳۵) دربخش موسیقی دردوره قاجار کتاب حاضر راجع به تصنیف وسابقه آن نوشته‌ایم وشواهدی چون تصنیفی که درمقام دوگاه و نوروز صبا برای شاه عباس اول ساخته شد وباتصنیفی که درارتباط باسرنوشت غم‌انگیز لطفعلی خان زند ساخته شده بود و تصنیف دردوره قاجاریه و علی اکبر شیدا ذکری به میان آوردیم. درشرح حال درویش خان و بخش تصنیف‌های وطنی وملی وشرح عارف قزوینی ومحمدعلی امیرجاهد، علینقی وزیری، مرتضی نی‌داود، موسی معروفی، روح‌الله خالقی، اسمعیل مهرتاش، مرتضی محجوبی، سرایندگان وتصنیف سازان وشاعران قبل ازتأسیس رادیو وبعدازتأسیس رادیو مواردی ذکر کردیم. براثر رواج تصنیف بویژه بعداز دوره مشروطیت متدرجاً اشعاری سروده شد که دارای وزن عروضی نبود وموجب پیدایش اشعار هجائی گردید وقرینه سازی دومصراع دریك بیت به صورت تواتر وزنهای هجائی تطور پذیرفت. بعداز گسترش برنامه‌های رادیوئی به ویژه دربیست سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ ترانه سازی رونق فراوان گرفته و بیش از سایر فورمهای سازندگی (پیش درآمد، رنگ وچهارمضراب) رواج یافت. برخی تصنیفهای قدیمی مربوط به اواخر دوره قاجار وقبل از تأسیس رادیو توسط هنرمندان بازسازی یا اجرا گشت وبرخی مقدمه وقسمتهای بدون آواز را به طریق چندصدائی برای ارکستر تنظیم کردند که درضمن بخشهای گذشته کتاب ذکر کردیم. براثر رواج تصنیف سازی که دردو دهه سابق الذکر شدت گرفت و بیشتر نام ترانه برآن نهادند تعدادی قطعات بی‌ارزش وبی محتوا هم عرضه شد که در برخی تقلیدهای ناروا واشعار مبتذل به کار رفت و کار موسیقی را درآن دوره دچار سرگردانی وانحراف کرد و مؤسسات پخش صدا (رادیو، تلویزیون واکثر تهیه کنندگان صفحه ونوار) نیز بیشتر به خواسته طبقه عامی وموسیقی ناشناس به نوعی موسیقی گرایش یافتند که بنابه تشخیص کنگره موسیقی که توسط سازمان یونسکو درسال ۱۳۴۰ درتهران تشکیل شد آنرا «موسیقی دورگه» نامگذاری کردند. درتصنیفهای اولیه رایج درنیم قرن پیش، بیشتر فورم به سبك پیش درآمد ملاحظه می شود که با شعر تلفیق گشته اند، حتی برخی پیش درآمدها مانند پیش درآمد دشتی رضامحجوبی که به سبك درویش ورکن الدین مختاری ساخته بود توسط رضا شهرزاد که شعری برآن سرود به صورت تصنیف درآمد که درسال ۱۳۰۶ هـ‌ش توسط قمرالملوك وزیری همراه با تار ارسلان درگاهی درصفحه خوانده شد. دراولین دوره ضبط صفحه درایران (دوره مظفرالدینشاه) تصنیفهائی توسط دسته اعتضادیه، میرزاعلی‌اکبر شاهی (سنتور)، نایب اسدالله (نی) میرزا

■ از دوره مظفرالدینشاه به بعد به تدریج برخی سازهای اروپایی مانند، ویلن، پیانو، کلارینت (قره‌نی)، فلوت (کلیدی)، ترمپت و برخی سازهای خانواده ویلن مانند ویولنسل نیز در گروههای همنوازی مورد استفاده قرار گرفت.

■ از دوره مشروطیت نوعی موسیقی با شعر به نام «سرود» ساخته شد که اکثر به وزن مارش است و اشعار وطنی یا اخلاقی برای آن سروده‌اند.

حسینقلی و درویش خان (تار) وتعدادی دیگر اجرا گشت. تصنیف وترانه را با سروده‌های موسیقی اروپائی بنام ballad قابل قیاس می‌دانند.

پیش درآمد ـ این فورم نسبت به تصنیف و رنگ جدیدتر است وساختن آنرا به درویش خان نسبت می‌دهند که درکنسرتهای انجمن اخوت که دراوائل مشروطیت به تشویق صفاعلی ظهیرالدوله درسیزدهم ماه رجب روز تولد حضرت علی (ع) درتهران فراهم می‌شد چون نواختن ردیف به صورت بداهه نوازی با ارکستر امکان نداشت برای اجرای دسته جمعی قبل از درآمد درویش خان (رئیس ارکستر) پیش درآمد را ابداع کرد. فورم پیش درآمدهای اولیه تاحدی شبیه به تصنیف (بدون شعر) است که برمبنای درآمد یا چند گوشه از دستگاه یا نغمه‌ای ساخته می شده است. درشرح حال وآثار برخی هنرمندان دربخشهای گذشته کتاب انواع پیش درآمدهای معروف ذکر شده است. درفصل «کنسرت وابتکارات موسیقی» دراین کتاب شرح ساختن اولین پیش درآمدها آمده است.

چهارمضراب ـ قطعه‌ای است که برای نوازندگی ساز ساخته می شود ونوازنده اکثر به تنهائی آنرا می‌نوازد وغالباً برای ایجاد تنوع واحتراز از یکنواختی اجرای آوازها وبرای نشاندادن مهارت نوازنده ساخته می‌شود. نوازندگان قدیم گاه چهارمضراب را درابتدای اجرا قبل از درآمد دستگاه می‌نواختند، از آن قبیل می‌توان ازنواخته‌های مرتضی نی‌داود یاد کرد که غالبا با یك چهارمضراب شروع شده و دربین اجرای گوشه‌ها مانند قبل ازعشاق یابیات راجع... نیز از چهارمضراب کوتاهی برای تنوع استفاده می کردند. درنیم قرن اخیر چهار مضرابهای جدیدی توسط هنرمندان و استادان چون علینقی وزیری، مرتضی نی‌داود، رضامحجوبی، مرتضی محجوبی، فرامرز پایور، جلیل شهناز و پرویز یاحقی وتعدادی دیگر ساخته شده است.

رنگ

رنگ قطعه‌ای مخصوص «رقص» است که در انتهای اجرای دستگاه در موسیقی سنتی آمده است و برخی رنگهای سنتی در ضمن اسامی دستگاهها ذکر شده است مهدیقلی هدایت ذکر می کند: «دنبال هر دستگاه یك دورنگ مخصوص هم گذارده‌اند منجمله در دستگاه ماهور رنگ حربی و تسلسل، در دستگاه همایون رنگ فرح، شهرآشوب» (هدایت، ۱۳۱۷) رنگهای شهرآشوب وحربی در پایان اکثر دستگاهها آمده مانند راست پنجگاه، چهارگاه، سه گاه، نوا، شورو رنگهای زیر نیز در پایان دستگاهها ذکر شده اند: حاشیه، متن، لزگی (چهارگاه)، دلگشا (سه گاه)، نستوری (همایون و نوا)، خفی جلی (ماهور) و ضرب اصول (شور).

ساختمان رنگ برمبنای گوشه‌های ردیف یا برخی آهنگهای محلی استوار است و بیشتر در میزان ۶/۸ میباشد. بجز رنگهای قدیم که سازندگان آن ناشناخته مانده‌اند در پنجاه سال اخیر رنگهای زیبائی توسط نوازندگان و سازندگان ایرانی ساخته شده است.

قطعات توصیفی

این قطعات که ابتکار آن از علینقی وزیری است (۱۳۰۳ هـ. ش) برآثار قدما و برخی شاعران معاصر ساخته شده است و بیشتر جنبه تجسم مضامینی را دارد که در شعر به کار رفته است. از آن قطعات می‌توان اینها را ذکر کرد، از وزیری: نیمه شب تجسم این غزل حافظ: زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست، دلتنگ، برمبنای این غزل حافظ: دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن. و بجز اینها: دختر ناکام، دو عاشق، گریلی، خریدار تو و شکایت نی براشعار قدما و زبان عشق، ناامید بااشعار گل گلاب ازاستاد سابق الذکر و این روش بعدها توسط روح‌الله خالقی و جواد معروفی دنبال گردید.

اجرای قطعات مرکب

منظور از این گونه اجرا ترکیبی از قطعات از پیش ساخته شده فوق است همراه با بداهه سرائی یا بداهه نوازی ردیف که بویژه در نیم قرن اخیر به این صورت معمول گشت پیش درآمد، آواز (شامل درآمد و چند گوشه) که توسط خواننده خوانده و نوازنده آنرا پاسخ می‌دهد، و ضمن آنها برای احتراز از یکنواختی یك یا چند چهار مضراب نواخته می‌شود و سپس باتصنیف و رنگ و اجرای قطعات مرکب پایان میپذیرد. در فورم رایج برنامه‌های رادیوئی در دو دهه ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ قطعه پیش درآمد جای خود رابه اجرای آغاز تصنیف وسیله دسته همنوازی داد که به جای پیش درآمد اجرا می‌گشت و فورم زیر معمول گشت:

۱ـ اجرای بخش نخستین تصنیف با گروه همنوازی

۲ـ بخش آوازی تصنیف با جملات سازی اجرای ارکستر بین آنها.

۳ـ بخش نهائی تصنیف با گروه همنوازی که ممکنست مشابه بخش نخستین باشد.

۴ـ اجرای بخش آواز ردیف با ساز و آواز (بداهه سرائی)

۵ـ اجرای بخش نخستین تصنیف با گروه همنوازی یا اجرای تصنیف.

با گسترش برنامه‌های موسیقی در دستگاهای ارتباطی (رادیو ـ تلویزیون) به تدریج رغبت به شنیدن و اجرای قطعات ساخته شده موزون بیشتر گشت.

سرود ـ از دوره مشروطیت نوعی موسیقی با شعر به نام «سرود» ساخته شد که اکثر به وزن مارش است و اشعار وطنی یااخلاقی برای آن سروده‌اند. در ده سال اخیر سرودهائی ساخته شده است که برخی با دسته کر (آواز جمعی) و ارکستر و ارکستر سمفونیك تهران اجرا و ازرادیو و تلویزیون (صدا و سیمای جمهوری اسلامی) پخش می‌گردد.

سازهای معمول در موسیقی ایران

در تاریخ موسیقی ایران از برخی سازها یاد می‌شود که در عصر حاضر مورد استفاده واقع نمی‌شود. از آن سازها می‌توان سازهای زیر را ذکر کرد: چنگ، که از سازهای باستانی به شمار می‌رود و انواع آن در نقوش آشوری و ایلامی و نقوش برجسته طاق بستان کرمانشاه (از دوره خسروپرویز) مشاهده می‌شود. دیگر ساز کمانه‌ای غژك است که مشابه آن درحال حاضر در بلوچستان معمول است. ساز دیگر رباب بوده است که با کمان می نواختند و انواع دیگر آن که بامضراب یا ناخن نواخته میشده نیزمعمول بوده است. ساز دیگر تنبور (طنبور) بوده است، که فارابی درکتاب الموسیقی الکبیر به شرح انواع خراسانی و

■ علینقی وزیری معتقد بود که سروش را باید بعد از عراق اجرا کرد که گوش برای راك آماده شود و آشوراوند اوجی برای راك محسوب می‌شود. ماهور دارای تأثیر احساس شجاعت، شادی و امیدواری است.

■ دستگاه شور سابقه بسیار قدیمی دارد و بیشتر موسیقی محلی و آنچه در ایلات نواخته و خوانده می‌شود جزو این دستگاه محسوب می‌شود.

بغدادی آن و طرز پرده بندی دسته ساز پرداخته است. کاسه طنین تنبور از سه تار بزرگتر و دسته آن بلندتر بوده است. تنبور دارای دو رشته تار (سیم) بوده که با انگشتان دست راست می نواخته‌اند و نوعی از آن را به نام تنبور مَس (تنبور بزرگ) در رساله «خسرو قبادان و ریدك» که بزبان پهلوی و از دوره ساسانیان بجای مانده، ذکر کرده است.

ساز دیگر بربط بوده که در اعصار بعد به شکل «عود» ظاهر شد و شرح آن خواهد آمد. در زیر چندساز که در عصر حاضر در همنوازیها به کار می‌رود ذکر می‌شود:

تار ـ از معمول‌ترین سازهای ایرانی به شمار می‌آید. تار در لغت به معنای رشته است که در آلات موسیقی قدیم به جای سیم به کار می‌رفته و پیشینیان به آن که از ابریشم یا زه تافته ساخته می‌شده وتر هم می گفتند. تا دوره صفویه اثری از این ساز با شکل کنونی آن در ایران ملاحظه نمی‌شود حتی در نقاشیهای دوره صفویه (مانند مجلس بزم تالار چهلستون اصفهان) هم اثری از این ساز نیست در صورتی که تنبور در نقاشیهای قدیم ظاهر شده است. در نقاشی مجلس بزم شاه عباس دوم برای نورمحمدخان فرمانروای ازبکستان در تالار چهلستون سازی شبیه به «تنبور» یا کاسه طنینی که روی آن از چوب پوشیده است ملاحظه می‌شود. تار به شکل امروز از دوره قاجاریه در نقاشیها و عکسها ملاحظه می‌شود. تار دارای دو جعبه طنین بنام‌های کاسه (جعبه بزرگتر) و نقاره (کاسه کوچکتر است) که معمولاً از چوب درخت توت ساخته می‌شود. در لغت نامه دهخدا ذکر می‌کند: «تار عبارتست از کاسه‌ای از چوب توت و بدنه و دسته تار از چوب فوفل و گردوی کهنه و پوست بره تودلی بروی کاسه می‌کشند و روی دسته و زه را با استخوان پای شتر می‌بندند و خرك روی کاسه را از شاخ گوزن می گذارند» و سپس اضافه می‌کند: «از معاریف استادان تارساز اخیر، مرحوم یحیی و مرحوم استاد فرج‌الله هستند.»

همان گونه که ذکر شد معمولاً کاسه و نقاره را از گره یا کُنده درخت توت که مدتی در جای خشك نگاهداری شده می‌ساخته‌اند. دیگر اجزای تار عبارتست از: دسته که معمولاً از چوب گردوی کهنه یا فوفل می‌ساختند. شیطانك که در محل تقاطع دسته با پنجه نصب می‌شده و چند میلیمتر بالاتر از سطح دسته است و سیمها از روی آن عبور می کند. پنجه که شش عدد گوشی روی آن قرار دارد و خرك که از شاخ گوزن می‌سازند وبه وسیله زه به دگمه متصل می‌شود. دگمه که درحکم سیم گیر به بدنه کاسه تعبیه گشته و پرده‌ها که از زه یا روده گوسفند است. مضراب تار از قطعه برنجی صیقل یافته است که به دنباله آن که صیقل نیافته موم اضافه می‌کنند.

تار شش سیم فلزی دارد که دو سیم اول سفید را Do و دو سیم زرد سوم و چهارم را Sol و سیم پنجم سفید و ششم زرد را مناسب با آوازهای موسیقی که قصد نواختن آنرا دارند کوك می کنند. تار قبل از درویش پنج سیم داشت و درویش خان برای اضافه کردن حدود نوتهای تار سیم ششم را که سیم سفید بین سیمهای زرد و سیم بم باشد، به تار اضافه کرد. نوعی تار در آذربایجان ایران و آذربایجان شوروی و قفقاز معمول است که با تار معمول در ایران اختلافاتی دارد به طوری که دسته آن پهن تر و دارای ۹ گوشی و کاسه طنینی آن با پشت صاف است که بتوان ایستاده نواخت و مضراب آن به جای فلز از شاخ گاومیش ساخته می‌شود.

علینقی وزیری در مدرسه عالی موسیقی در سال ۱۳۰۴ گروه همنوازی (کوارتت) تار ترتیب داد که عبارت بود از: تار تنور یا تار معمولی. تار باریتون که حجم و اندازه آن مانند تار معمولی بود و سیمهای آن از زه بود و یك سوم بم‌تر از تار معمولی بود. تارباس که یك اکتاو از تار سابق الذکر (باریتون) بم‌تر بود و تار سپرانو که کوچکتر از تار تنور و یك چهارم کمتر از آن کوك می‌گشت. (ملاح، ۱۳۴۳) از سازندگان مشهور تار اینها را نام می بریم: استاد فرج‌الله (که یحیی دوم کارهای او را الگو قرار داد)، یحیی قدیم، حاج محمد کریمخان، هامپارسون (عموی یحیی دوم)، مگردیچ، یحیی دوم، ملکوم.

سه تار ـ این ساز از نوع تنبور است با ابعاد کوچکتر و دسته کوتاهتر که با ناخن انگشت سبابه دست راست نواخته می‌شود. طرز پرده بندی آن مانند تار است و از زه نازکتر بسته می‌شود. سه تار در ابتدا دارای سه سیم بوده و سیم چهارم را مشتاق علیشاه (مقتول در ۱۲۰۶ هـ. ق) به آن اضافه کرد که به نام سیم زنگ یا سیم مشتاق معروف است و بین سیم زرد سل و سیم زرد بم بسته می‌شود. کاسه این ساز تقریباً کروی و بشکل گلابی است که از وسط نصف کرده باشند و جنس کاسه معمولاً از چوب درخت توت و روی کاسه صفحه نازك چوبی قرار دارد. علینقی وزیری بلندی ناخن سبابه را برای نواختن این حدود دو میلیمتر بالاتر از گوشت نوك انگشت می داند که باید قدری مورب به سیم زده شود و قد آنرا ۷۶ سانتیمتر و این ساز را دارای لطافت صوت و ساز شعرا و وارستگان و عشاق ذکر کرده است (وزیری، ۱۳۱۵) از سازندگان این ساز ملکوم، علی محمد صفائی، حاج طاهر و شاهرخ و عشقی و زنگنه را ذکر می کنند که کمانچه و سنتور هم می‌سازد.

سنتور ـ از سازهای قدیمی است که با دو مضراب چوبی نواخته می‌شود. برخی از نوازندگان برای ایجاد صدای ملایم‌تر نوك مضرابها را نمد می‌گذارند. سنتور بشکل منشوری با قاعده‌هائی به شکل ذوزنقه است که بر صفحه روئی آن ۷۲ سیم کشیده شده و بروی آن صفحه دو ردیف ۹ تائی (۱۸ عدد) خرك قرار دارد و بر هر خرك چهار سیم قرار دارد. از سازندگان این ساز از مارکار اصفهانی اهل جلفای اصفهان و خاچیك وزادور (اهل یزد) و مهدی ناظمی که خود از شاگردان حبیب سماعی بوده است ذکر می‌شود.

کمانچه ـ از سازهای قدیمی ایرانی است که از قرنهای اولیه هجری نام آن در برخی آثار آمده است. برخی شعرا مانند مسعودسعد (قرن ششم هجری) در اشعار خود از این ساز نام آورده‌اند. در نقاشیهای تالار چهلستون اصفهان (دوره صفویه) نوازنده کمانچه مشاهده می‌شود و مبین آنست که کمانچه در آن دوره معمول بوده است. کمانچه در آغاز سه سُیم (با تار ابریشمی) داشته است و از دوره قاجاریه سیم چهارم به تقلید ویلن به آن افزودند. صدای کمانچه کمی تو دماغی است و آنرا با کمان یا کمانه می نوازند کاسه آنرا در قدیم غالباً با صدف کاری و خاتم کاری زینت می‌دادند و روی کاسه را پوست می کشند که خرك روی آن قرار می گیرد. کمان (یا آرشه) که از چوبی باریك ساخته می‌شد دارای تارهائی از موی اسب است. چوب کاسه را معمولاً از جنس گردو و افرا می‌ساختند و قطعات چوب را با مهارت بدون فاصله به هم وصل می کردند که خطی در میان آن ملاحظه نمی‌گشت. از دوره



مظفرالدینشاه که نواختن ویلن در ایران به تدریج رواج یافت کمانچه به تدریج مهجور شد. در ارکستر سازهای ملی هنرستان موسیقی ملی و هنرهای زیبا کوششهائی برای احیاء این ساز به عمل آمد.

نی ـ نی یکی از قدیمی‌ترین سازهای ایران است که هم در موسیقی محلی و هم در موسیقی سنتی نواخته می‌شود و نی هفت بند معمولترین سازهای سنتی به شمار می‌رفته است که ۵ سوراخ در روی بدنه و یك سوراخ برای شست در زیر دارد. غالبا در ابتدا و انتها دارای لوله کوچك استوانه ای فلزی است. از اوایل سده اخیر نایب اسدالله استاد نوازنده نی اصفهانی سبك خاصی در نواختن نی ایجاد کرد بدین ترتیب که به جای نواختن آن با لب، لبه نی را میان شکاف دو دندان ثنایای خود قرار داد و با دمیدن در آن صدای صاف و مطلوبی از آن حاصل کرد. در اشعار فارسی از نی بسیار یاد شده است و دیباچه مثنوی مولوی با ذکر همین ساز آغاز می‌شود.

تمبك ـ از معمولترین آلات ضربی است که از یك چوب استوانه شکل درون خالی تشکیل می‌شود. دهانه آن استوانه را پوست می‌کشند و روی آن می‌نوازند. این ساز هم در گروه نوازی و هم در زورخانه ها به صورت تنها برای حفظ وزن حرکات ورزشی و ترغیب ورزشکاران به کار می‌رود. در سده اخیر که موسیقی با اوزان متریك بیشتر معمول شده است کاربرد این ساز افزایش یافته است. در همنوازیهای دوره صفویه آنچنان که از نقاشیهای آن دوره بر می‌آید نقش ساز ضربی را «دف» ایفا می‌کرده است. قدیمیترین متنی که نام این ساز آمده است متن پهلوی «خسرو و غلام است» که به صورت دمبلك (dumbalak) به خط پهلوی ذکر شده است (خسرو و غلام تصحیح دکتر اون والا ص ۲۸)

***

در تاریخ موسیقی ایران از دو ساز زیاد یاد شده است که هر دو نیز در بعضی کشورهای خاورمیانه بویژه برخی کشورهای عربی عمومیت دارد ولی در قرنهای اخیر در ایران رواجی ندارد. آن دو ساز یکی قانون و دیگری عود می‌باشد. در دو دهه سالهای ۱۳۵۷ـ۱۳۳۷ هـ.ش کوششهائی برای رواج آنها به عمل آمد و برخی به نوازندگی آن دو ساز رغبت به خرج دادند.

عود ـ عود در ایران دارای سابقه تاریخی طولانی است. نوعی از آن از دوره ساسانیان به نام «بربط» نامیده می‌شد که بوسیله موسیقیدان معروف آن عهد باربد نواخته می‌شد.[۵] ساختمان بربط از عود عربی متفاوت بود. عود ایرانی درسال ۶۵ هـ.ق (۶۸۴م) بوسیله بردگان ایرانی به مکه راه یافت و در بین اقوام عرب رواج یافت و نوعی از آن توسط زلزل ایرانی تکمیل شد پس از فتح عرب به اسپانیا راه یافت که در قرن شانزدهم میلادی در اروپا رواج یافت. این ساز در ایران تا دوره صفویه که مینیاتورها و نقاشیهای کاخ چهلستون (اصفهان) دیده می‌شود از سازهای مهم موسیقی بود که بعدها جای خود را به تار بخشید. در آثار فارابی، ابن سینا و صفی الدین ارموی از انواع پرده بندی عود یاد شده است و از فواصل حاصله از پرده بندی عود مباحثی به میان آورده‌اند. عود از سازهای زهی مضرابی است که دارای کاسه بزرگ چوبی بوده و روی کاسه را هم با صفحه چوبی می‌پوشانیدند. صدای عود بم و پرطنین است و در قدیم چهار جفت وتر آن به نامهای زیر خوانده می‌شده است: بم، سه تا یا مثلث (بفتح میم)، دو تا یا مثنی (بفتح میم)، زیر، وتر پنجم که بنام حاد نامیده می‌شده در قرن سوم هجری (= نهم میلادی) توسط زریاب (ابوالحسن بن نافع) در اندلس به عود افزوده شد. سیم اول عود زریاب از ابریشم تافته بود و سیمهای دوم، سوم و چهارم سازش از روده بچه شیر تافته می‌گشت. او معتقد بود که روده بچه‌شیر از لحاظ دوام و خوش صدائی و مقاوم بودن در مقابل تغییرات درجه حرارت از روده حیوانات دیگر بهتر است. (فارمر، ۱۳۶۶)

انگشت گذاری عود در قدیم دستان نام داشت و عمل پرده بندی را دستان نشانی می‌نامیدند. دستانهای عود بنام انگشتان معروف بود بدین ترتیب: مطلق به معنای دست باز، سبابه، وسطی، بنصر، خنصرد انگشت چهارم یا (انگشت کوچك). بین مطلق و سبابه و بنصر دو پرده بنام وسطی بوده است. پرده بالاتر بنام وسطی ایرانی (یا وسطای فرس) و پرده پائینتر بنام وسطی زلزل بسته می‌شده است. این پرده بنام منصوربن جعفر زلزل الضارب موسیقیدان ایرانی (متوفی ۱۷۵ هـ.ق) نامگذاری شده است. او از مهمترین موسیقیدانان دوران نخستین خلافت عباسیان بود که در نوازندگی عودتالی نداشت و با برادر زنش ابراهیم موصلی بوسیله ساز همراهی می‌کرد. او فاصله سوم خنثی ۲۲/۲۷ را روی عود کشف کرد و عودی به نام عود الشبوط اختراع کرد که بربط ایرانی را تحت الشعاع قرار داد (فارمر، ترجمه ۱۳۶۶). در موسیقی اروپائی باخ وهایدن قطعاتی برای عود ساختند و در آخرین اپرای هندل (۱۷۴۱.م) احتمالا برای آخرین بار این ساز در ارکستر ظاهر گشت.

قانون

این ساز هم مانند عود از سازهای زهی مضرابی است که از قدیم در ایران معمول بوده ولی در چند قرن اخیر رواجی نداشته است. نواختن قانون در کشورهای عربی هنوز متداول است. در سی سال اخیر کوششهائی برای نواختن آن در ایران بویژه در هنرستان عالی موسیقی ملی به عمل آمد. قانون کمی بزرگتر از سنتور است که سطح زیرین و زبرین آن از ذوزنقه غیرمنظم است. تارهای آن معمولا از زه یا نایلون است و مضراب ان یك حلقه فلزی پهن است که وسط آن یك جسم استخوانی (مانند پر پرندگان) قرار دارد و بر انگشت سبابه محکم می‌شود و با دوانگشت سبابه با همین نوع مضراب نواخته می‌شود.

***

از سازهای دیگر می‌توان از غیجك (ساز کمانه‌ای) و چنگ نام برد. چنگ از سازهای باستانی است که در ایران قبل از اسلام هم رواج داشته و بعد از اسلام در نقاشیها و تذکره‌ها و اشعار آمده است ولی نواختن آن به عنوان ساز ملی معمول نیست. از سازهای محلی که در نقاره خانه‌ها هم معمول بوده است می‌توان از سورنا و کرنا (سازبادی) و نقاره، گورگه، دهل یاد کرد. برخی ارکسترهای سازهای ملی نیز به احیاء برخی سازهای قدیمی مانند رباب پرداخته شد ولی معمول نشد.

از دوره مظفرالدینشاه به بعد به تدریج برخی سازهای اروپائی مانند ویلن، پیانو، کلارینت (قره‌نی)، فلوت (کلیدی)، ترمپت و برخی سازهای خانواده ویلن مانند ویولنسل نیز در گروههای همنوازی مورد استفاده قرار گرفت. از سازندگان ویلن در ایران کارهای ابراهیم قنبری از شهرت وسیع و مرغوبیت برخوردار است. سورن آراکلیان استاد هنرستان عالی موسیقی نیز با تخصص در ساخت ویلن کتابی در همین زمینه در سال ۱۳۳۵ به زبان فرانسه تألیف نمود. در مورد سازندگان سازهای ذکر شده در چند سال اخیر تعدادی دیگر به ساختن ساز پرداخته‌اند که به تجربه خود ادامه می‌دهند.

پی‌نویس‌ها

۱ـ از تارتینی ویولونیست بزرگ قرن هیجدهم میلادی نیز چنین داستانی نقل شده است و آن چنین است که یکشب بسال ۱۷۱۳ م تارتینی شیطان را بخواب دید و از او پرسید که آیا موسیقی میداند؟ شیطان جواب مثبت داد. تارتینی برای آزمایش ویلن خود را به او داد و ابلیس آهنگ دلنشینی را آغاز کرد تارتینی پس از بیداری سوناتی را که در خیالش نقش بسته بود بروی کاغذ آورد و آن سونات مشهور شیطان است که تریلهای شیطانی شامل واریاسیونهای مشکل و دوبل تریل‌ها و استاکاتوها در قسمت سوم سونات واقع است.

Sonate du Diable (سعدی حسنی ج ۱ـ۱۳۳۱)

در مورد اسحاق موصلی (۱۵۰ـ۲۳۵هـ.ق) نیز نظیر چنین داستانی روایت شده است. برای زریاب (ابوالحسن بن‌نافع) شاگرد اسحق موصلی و معروفترین موسیقیدان اندلس (قرن سوم هـ) نیز روایت کرده‌اند که آهنگهای ساخته او را پریان در نیمه‌های شب به او تلقین میکردند. (فارمر: ترجمه ۱۳۶۶)

۲ـ رجوع شود به مقاله «خاندان صدر» از مؤلف، ماهنامه آینده، سال چهاردهم، شماره ۶ـ۸، شهریور ـ آبان ۱۳۶۷.

۳ـ اصطلاح «مد» *mode* که غالبا در مقابل کلمه دستگاه به کار می‌رود نمی‌تواند شامل حوزه معنایی دستگاه باشد و مدلول دستگاه در موسیقی ایرانی بیشتر از مدلول مد در مفهوم موسیقی کلیسایی غرب است.

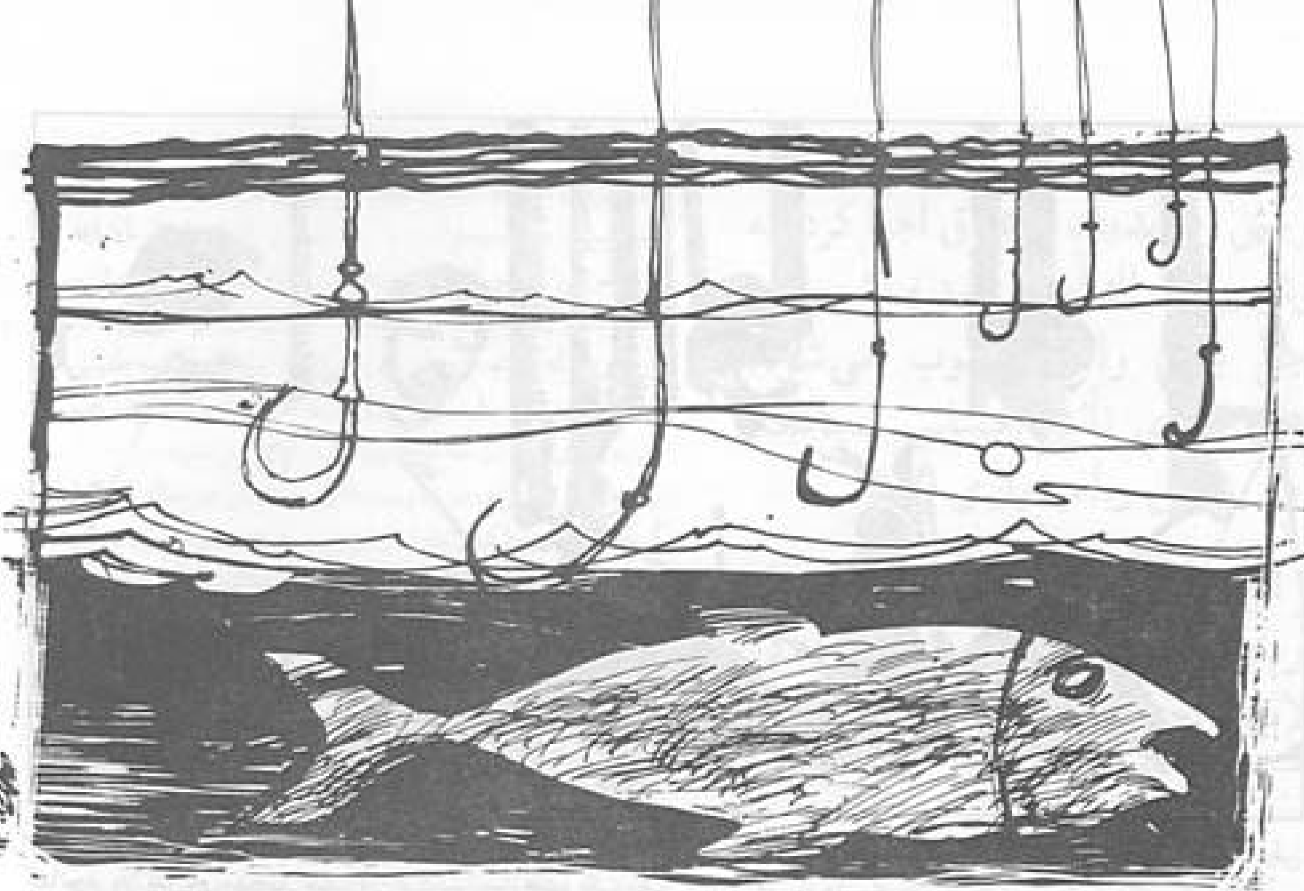
۴ـ احتمالا منسوب به خاندان ابؤمنصورالمنجم که به جز منجم، شاعر ومورخ و ندیمان خلفا به عنوان موسیقیدان شهرت داشتند و از آنها می‌توان این چند نفر را برشمرد: علی بن یحیی بن‌ابومنصور (متوفی ۲۷۵ هـ.ق) نوازنده و شاعر سرشناس و شاگرد اسحاق موصلی و ندیم دربار متوکل و دو پسر او یحیی و هارون. دیگر از این خاندان که اهل موسیقی بودند: یحیی بن‌علی‌بن یحیی بن ابومنصور و منصوربن طلحه بن طاهر مؤلف کتاب مؤنس فی الموسیقی را می‌توان برشمرد.

۵ـ دکتر فارمر (ترجمه، ۱۹۴۲) ذکر می‌کند که این ساز چون کاسه اش شبیه سینه مرغابی (بط) بوده است چنین نامیده شده و از ایران به یونان رفته است و در آنجا «باربی توس» نامیده شد.

● در مصاحبه با نشریه کوبایی اوپینا:

مارکز: موسیقی فرهنگی درنهایت از موسیقی عامیانه سرچشمه می‌گیرد

● ترجمهٔ فاضلی بیرجندی



توضیح:
مقالهٔ حاضر ترجمهٔ گفتگوی خبرنگار نشریه کوبایی اوپینا با گابریل گارسیا مارکز نویسندهٔ معروف کلمبیایی است. این گفتگو قبل از انتشار رمانهای اخیر مارکز «عشق سالهای وبا» و «ژنرال در هزارتوی خویش» صورت گرفته و مارکز در آن به بیان نظراتش پیرامون هنر موسیقی، رابطه هنر و تجارت، موسیقی و آهنگسازان مورد علاقه خود پرداخته، بعضی سوابقش را توضیح داده و نکاتی را درباره آثار منتشر شده‌اش مطرح ساخته است. کوبا و انقلاب آن و برخی مسائل خاص این سرزمین در گفتگوی حاضر از محورهای مصاحبه بوده که به لحاظ بی‌نیازی خواننده فارسی زبان به این موضوعات از ترجمه حذف شده است.

کدام نوع موسیقی را بهتر می‌دانید. موسیقی مدرن، موسیقی نشأت گرفته از فرهنگ یا موسیقی عامیانه؟

من معتقدم که هر صدایی موسیقی است. بعد آدم به این فکر می‌افتد که چه چیز را دوست دارد و چه چیز را نه، کدام خوب است و کدام خوب نیست. من همه نوع موسیقی را دوست دارم. از موسیقی تجاری رادیو تا کنسرتوهای بلابارتوك. منظورم از «تجاری» آن چیزی نیست که بعضی‌ها آن را موسیقی تجاری نام می‌دهند، آنهم فقط به این خاطر که نمی‌دانند چه نام دیگری به آن بدهند. منظورم از موسیقی تجاری آن نوعی است که صرفاً برای فروش تهیه و تولید می‌شود. من به همهٔ انواع موسیقی علاقه دارم.

بسیاری از منتقدین موافق شما نیستند. به نظر آنها موسیقی‌یی که برای فروش تهیه شود در حکم مخدر روح است.

خب، اگر مردم موسیقی تجاری را دوست بدارند، اگر این موسیقی جنبهٔ زیباشناختی خوبی داشته باشد مگر قابل قبول نخواهد بود. قابل قبول نیست در صورتی که بد باشد، در صورتی که هیچ چیز برایتان نداشته باشد، در صورتی که عوامانه و خیلی معمولی باشد، در صورتی که دارای جنبهٔ شاعرانه نباشد.

فکر نمی‌کنید هنری که مشخصاً و صرفاً به قصد فروش تولید شود، در حکم فحشای هنری است؟

اگر چنین است آن را نفروشید! دور بیندازید، اما آن را بشناسید. و چنانچه بهترین طریقهٔ شناختن آن، بهترین طریقهٔ شناساندن آن به اجتماع و بهترین طریقه‌ای که بتوان نقش اجتماعی و فرهنگی حائز اهمیتی بدان بخشید فروش آن باشد، آنرا بفروشید. سوای این واقعیت که هیچ چیز مانع زایایی فرهنگ نمی‌شود، فرهنگ می‌تواند و باید زایا باشد. فرض واقع، درعین حال، این است که منافع حاصله به ثروتمند شدن شرکتهای وابسته به چند ملیتی‌ها منجر نخواهد شد. پس چه تردید و وسواسی در کار است؟ ما موسیقی را می‌فروشیم. بسیار خوب، پس شکر را هم نفروشید. چرا فروش موسیقی خلاف اخلاق است و فروش شکر نه؟ آنطور که من می‌بینم نه فروش موسیقی و نه فروش شکر خلاف اخلاق نیست. کوبا موسیقی خوبی تولید می‌کند. همانطور که تنباکو و قهوه آن عالی است، و شکر و قهوه به فروش می‌رسد، با آن تجارت می‌کنند و در تمام دنیا معروف است. به همین صورت موسیقی کوبا هم به خارج از کشور می‌رود و در خارج تکثیر می‌شود. چرا کوبایی‌ها نباید ساز و کاری برای کنترل بر امر استفاده از موسیقی خود در خارج داشته باشند. چرا نداشته باشند و حال آن که صرفنظر از عقیدهٔ خاص شما، دیگران این موسیقی را می‌فروشند.

فکر می‌کنید که پیام انقلاب باید با هر آوازی عجین باشد؟

فکر می‌کنم ساز و آواز هم مثل نظم و نثر است. نوعی ادبیات هست که مشخصاً انقلاب را بیان می‌دارد و نوع دیگری هست که راه و رسم ارج نهادن به محاسن انسانیت را دنبال می‌کند. به عبارت دیگر این نوع ادبیات میراث فرهنگی انسانها را فزونی می‌بخشد.

من خودم را نویسنده‌ای انقلابی می‌دانم. درعین اینکه حتی یك شعار، یك اعلامیه و یك چیز از این دست را در کتابهای من نمی‌بینید. و با وصف این متصدیان آسانسور، رانندگان تاکسی، روشنفکران، پزشکان و کشیش‌ها کتابهای مرا می‌خوانند. کاری که کرده‌ام چیست؟ این که هیچیك از ارزشهای ادبی را فدای نوشتن یك کتاب نکرده‌ام و به این ترتیب عمل انقلابی بسیار مؤثرتری از ادبیات «مشخصاً سیاسی» صورت گرفته است. موسیقی مثل ابیات، انقلابی است، شعر در صورتی که خوب باشد انقلابی است: همه زیبایی‌ها انقلابی است.

درخصوص نوارهای ویدئو که تلویزیون را تحت نفوذ خود مستغرق ساخته، چه عقیده‌ای دارید؟

ببینید، زندگی به خاطر هیچکس از حرکت باز نمی‌ایستد. زندگی به حرکت خود ادامه می‌دهد و در این حرکت چیزهای جدیدی به منصه ظهور می‌رساند. از این چیزها بعضی پایدار می‌ماند و بعضی دیگر از میان می‌رود و به فراموشی سپرده می‌شود. بگذارید در انتظار بمانیم و ببینیم با پدیدهٔ نوظهور ویدئو، چه خواهد شد... من با آنان که تلویزیون را دست کم گرفته و آنرا کم‌مایه می‌پندارند موافق نیستم... شاید از آنرو است که ما روشنفکران آن را به دست نویسندگان کم‌مایه واگذاشته‌ایم. از تلویزیون می‌توان هر پیام فرهنگی را به صورت خارق‌العاده ای پخش کرد. فکر می‌کنم کاری که باید کرد این است که به جای دست کم گرفتن تلویزیون آن را به دست

■ اگر بلابارتوك نبود استراوینسکی و شوئنبرگ موسیقی را از بین می‌بردند.

■ موقع نوشتن «پائیز پدرسالار» انحصاراً به موسیقی بارتوك گوش می‌دادم.

■ زندگی به خاطر هیچکس از حرکت بازنمی‌ایستد

■ هیچ چیز مانع زایایی فرهنگ نمی‌شود.

■ به همهٔ انواع موسیقی علاقه دارم. عاشق موسیقی هستم.

گرفته و وسیله‌ای برای نفوذ فرهنگی گردانیم. اگر بتوان کاری انقلابی کرد، آن کار همین است.

می‌دانید که اپرا دیگر آن انبوه تماشاچیان را ندارد. آهنگسازان دیگر در این رشته کار نمی‌کنند. در این خصوص چه فکر می‌کنید؟

کارهایی که روی صحنه می‌رود یا متعلق به روز و عصر ما نیست یا چنان که باید اجرا نمی‌شود. علل دیگر این است که اپرا یا از نظر تجاری موفقیتی به بار نمی‌آورد، یا جهتی را که باید ندارد و یا هم این که تماشاچیان آن علاقه‌ای به کمدی موزیکال‌های قدیمی ندارند و این است که باید در پی راه و چاره‌ای برای آن باشید.

موسیقی تاثیری هم برکار شما گذاشته است؟

در کلمبیا یك نوع موسیقی بنام «وایه‌ناتو» متعلق به ناحیه‌ای به همین نام هست «وایه‌ناتو» در اصل در سالهای بسیار دور نوعی ترانه حماسی بوده. به عبارت دیگر این موسیقی بیان یك رویداد واقعی بود. بازیگران «وایه ناتو» در شهر می‌گشتند، چیزهایی در باب بعضی حوادث یا رویدادها می‌شنیدند و بخاطر می‌سپردند و سپس در سراسر منطقه در باره آن آواز می‌خواندند. با گذشت زمان «وایه ناتو» موسیقی محبوب مردم شد. این حقیقت که آوازهای «وایه‌ناتو» بیانگر رویدادهای واقعی است طرح و اندیشه «صد سال تنهایی» را به من داد. مگر صد سال تنهایی چیست؟ چیزی نیست غیر از یك وایه‌ناتوی ۴۵۰ صفحه‌ای. این کتاب واقعا همین است. من به وسیله نگارش کاری را کردم که نویسندگان «وایه‌ناتو» با آلات موسیقی خود کردند. تنها تفاوت این است که من این کار را با امکانات ادبی که در مقایسه، پیشرفته‌تر است انجام دادم، زیرا که رمان محصول فرهنگی‌تری است. اما اصل کار، یکی است.

پیرامون اصطلاحاتی نظیر موسیقی کلاسیك، موسیقی فرهنگی و موسیقی عامیانه چه می‌گوئید؟

نوعی موسیقی که آن را کلاسیك می‌خوانیم می‌باید هم چنین خوانده شود زیرا نمی‌دانیم که آنرا چه باید خواند. موسیقی رومانتیك و باروك هم کلاسیك است. موسیقی فرهنگی در نهایت از موسیقی عامیانه سرچشمه می‌گیرد. ببینید، تصویر بلابارتوك وقتی که جوان حدوداً بیست، سی ساله‌ای بود تصویر بسیار پرتحرکی است. او در این حال در ارتفاعات کوهستانها با یکی از آن دستگاههای قدیمی ضبط صوت سرگرم ضبط کردن آوازهای مردمی زاد بوم خود، موسیقی زادگاهش مجارستان است تا بعضی از هنرمندانه‌ترین آثار موسیقی را که تاکنون پدید آمده تهیه کند و این آثار بسیار هم فرهنگی است و از آن آوازهای مردمی که او با دستگاه قدیمی خود ضبط می‌کرد مایه گرفته است.

وقتی هنرمند از مردم جدا شد چه می‌شود؟ بگذارید بگویم اگر بلابارتوك نبود استراوینسکی و شوئنبرگ موسیقی را از بین می‌بردند. نه از آن روی که موسیقیدانان بدی بودند بلکه بدین علت که به خود اجازه می‌دادند تا دانش فنی آنها را به جایی ببرد که می‌توانستند کار را بصورتی عاری از محتوا و الهام انجام دهند. از بخت مساعد، یك بارتوك پیدا شد که محصول سنت‌رومانتیك برامس بود و مثل بتهوون باخ و بسیاری دیگر از موسیقیدانان بزرگ تاریخ بشر در پی سرچشمه‌های موسیقی مردمی برآمد.

وقتی می‌نویسید به موسیقی هم گوش می‌کنید؟

من عاشق موسیقی‌ام. اما وقتی موسیقی گوش می‌کنم نمی‌توانم بنویسم زیرا بیشتر توجهم به موسیقی جلب می‌شود تا به نوشتن. من باید در سکوت محض بنویسم. در عین حال گاه گداری موقعی که می‌نویسم زیاد به موسیقی گوش می‌کنم. من اطلاعات مورد نیازم را از کتابها یا خود زندگی و علاوه برآن از موسیقی جمع‌آوری می‌کنم و وقتی موسیقی گوش می‌کنم اثرات بسیار زیادی برنوشتنم می‌گذارد.

درباره بلابارتوك باید بگویم موقعی که «پائیز پدر سالار» را می‌نوشتم تقریبا به طور انحصاری به موسیقی بارتوك گوش می‌دادم. و شگفتی مرا در نظر آورید که وقتی دو نفر غریبه می‌خواستند با من مصاحبه کنند گفتند: ما پائیز پدر سالار را خوانده و به این نتیجه رسیده‌ایم که رمان شما همان ساختمان کنسرتو برای پیانو شماره ۳ اثر بارتوك را دارد. با این گفته آنها من در واقع به عقب برگشتم. فکر کردم چیزی که از بارتوك گرفته‌ام کلا یکرشته امکانات زیبا شناختی بوده و اینك این آقایان این را به من می‌گفتند و دیدم که حق با آنهاست.

در خانه کلکسیون نوار هم دارید؟

همه نوع نوار از «آلبی نونی» تا «زناکیس»، از موسیقی باروك تا تجربی‌ترین موسیقی معاصر، آثار اساتید بزرگ کوبا، و از آن میان آثار «پرس پرادو» که از محبوبین من است زیرا که بزرگترین بیان موسیقایی نسل من است. من همواره موسیقی را، همه انواع موسیقی را، به دقت تعقیب می‌کنم. نمی‌توانم کسی را تصور کنم که می‌خواهد با فرهنگ باشد و از موسیقی بعنوان یکی از عناصر عمده زمینه فرهنگی خود بهره نبرد.

دوست داشته‌اید که موسیقیدان یا آواز خوان باشید؟

بگذارید بگویم سالها قبل در پاریس در یك باشگاه شبانه به نام «Lscala» که تبعیدیان امریکای لاتینی علی الرسم در آنجا جمع می‌شدند آواز خوان حرفه‌ای بودم. در آن زمان آمریکای لاتین دوره عیش را از سر می‌گذراند. با باتیستادر کوبا، تروخیلو در جمهوری دومینیکن، روخاس پینیاس در کلمبیا، پرس خیمه نس، سوموزا، اودریا، استروسنر، پرون... من در آن زمان کار روزنامه‌نگاری می‌کردم، رمان «توفان برگ» را نوشته بودم و در حال نوشتن «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» بودم. اما ناگزیر از گذران زندگی هم بودیم و این بود که در آن باشگاه شبانه گردهم می‌آمدیم. نه به عنوان مشتری، بلکه برای آواز خواندن و کسب درآمد! من در گروهی با «سوتو» نقاش ونزوئلایی بودم. و می‌دانید چه می‌خواندیم؟ آوازهای مکزیکی. چه قدر در می‌آوردیم؟ خوب، با همدیگر به توافقی می‌رسیدیم. من تقریباً ۵۰۰ فرانك، حدود یك دلار در شب در می‌آوردم. اما توانستم زندگی کنم یا به هر ترتیب زندگی را بگذرانم و عادت داشتم به خود بگویم که اگر بتوانم به هر ترتیبی که شده زندگی را بگذرانم به جایی خواهم رسید.

درباره موسیقی امریکای لاتین بعنوان وسیله بیان فرهنگ چه نظری دارید؟

در سه کشور امریکای لاتینی، موسیقی عالی‌ترین وسیله‌ای است که فرهنگ آنها را بیان می‌دارد: کوبا، مکزیك و برزیل. باید به اطراف دنیا بروید تا ببینید که مردم دنیا آهنگهای امریکای لاتینی را گوش می‌کنند، اجرا می‌کنند و می‌خوانند. حضور امریکای لاتین در همه جا بیشتر از طریق موسیقی آن احساس می‌شود. سئوال من این است که اگر ما کار فرهنگی می‌کنیم و تصویر خود را با این کار به دنیا نشان می‌دهیم، چرا از این کار بهره مالی نبریم؟

فکر می‌کنید که چه نوع موسیقی باید در میان مردم اشاعه داده شود؟

ـ تصمیم گیری برای این موضوع بستگی به مردم که مصرف کننده هستند دارد. در تحلیل نهایی، مردم هستند که انقلاب می‌کنند. مشکل اینجا است که به نظر می‌رسد کاپیتالیسم کلمات را تصرف کرده و ما هم این اجازه را داده‌ایم. و حالا نمی‌توانیم بگوئیم «مصرف کننده»، زیرا در چارچوبه کاپیتالیسم افاده معنا می‌کند. اما بگذارید صحبتم را با گفتن این نکته خاتمه دهم که همه این حرفها فقط نظراتی است مبنی برارزیابی مسائلی که می‌باید حل شده یا بمرور زمان حل شود.

آخرین سؤال: در حال حاضر چه می‌نویسید؟

به تازگی نوشتن رمانی را بپایان رسانده‌ام.

چیزی از این رمان به ما می‌گوئید؟

نه. آنرا بخرید. و بخوانید!

آسیم... آسیم... آسیم

فرهاد پاک سرشت

ـ هنوز داره ناله میکنه. بمیرم الهی. امروز دردش انگار زیادتر شده. اگه از چشمهای وق زده و نگاه سردش ترس ورم نمی‌داشت. می رفتم و تا صبح بالا سرش می نشستم: می نشستم و نگاش می کردم: دلداریش می‌دادم تا شاید راحت‌تر بمیره. می نشستم بالا سرش و موهای چرب و چیلی‌ش رو از کنار گوشاش جمع می کردم: با مقوا بادش می‌زدم: آب تربت می‌ریختم تو حلقش... ثواب داره. وای... خدا جونم. امشب ناله هاش بدجوری دلمو خالی می کنه...

□

زن تو خودش بود. تنها و تنگ حوصله. و چشم به شب داشت: به آسمان و ستاره و یا شاید به کاکل درخت گندهٔ گردویی که در کنج دیوار گلی‌ی حیاط. روزها سایبان امن بازی بچه‌ها بود و شبها خوان نعمت موشهای صحرایی که بی امان برگ و بارش را خورده و نیم خورده ضایع می کردند. ستاره‌های درشت شبهای تابستان جان می‌دهد برای شمردن. امازن بی‌دل و دماغتر از آن بود که شبش را با شمارش ستاره به سرآورد. با آهی کشدار، ابتدا صندوقهٔ سینه‌اش را فشرد و آنگاه به آرامی سر را بردر چوبی اتاق تکیه داد...

□

ـ نه! دیگه نمی شه تحمل کرد. وقتی «میرآقا» اومد بهش می گم! بهش می گم که دیگه از این خونه و آدماش ذله شدم. از «ساریه» با اون بچه‌های دزد و تخم شرش که اگه غافل شدی داروندارت رو چپو می کنن... بنازم مصلحت خدارو... به یکی به اندازه یه رمه بچه می‌ده، اما حسرت یه دونه‌ش رو به دل آدمایی مث من می‌ذاره... شکر....آره، میرآقا اومد بهش می گم!

بهش می‌گم که دلم تو این خونه پوسید. حالم از همه به هم می‌خوره. از «کاظم دلاك» با اون چشای هیز و دله‌ش... مرتیکه بی‌ناموس خیال می‌کنه حالا که میرآقا روسرم هوو اورده، دیگه از چشمش افتادم... از«فضه بیگم»بااون پسرهٔ لش و معتادش حالم به هم می‌خوره. حتی ازاین زنیکهٔ رو به قبله افتاده که نه می‌میره و نه خوب می‌شه... خدایا... چیکار کنم؟

خودت نجاتم بده... امشب که نوبت من نیس... آره... بذار حساب کنم ببینم... شب چهارشنبه اومده بود. خب، پنجشنبه یك، جمعه دو... نخیر! امشب نوبت من نیست. فردا شب می‌آد. تازه اونم چه اومدنی! از راه که می‌رسه یا خسته‌س، یا حوصله نداره، یا یه جاش درد می‌کنه... نه حرف و کلامی، نه بگو و بخندی... آخه اینم شد زندگی؟...

□

سرفهٔ آشنای «موسی» پسر فضه بیگم و صدای کشیده شدن کفشهای پاشنه خوابیده‌اش روی سنگفرش حیاط، زن را از خلوت و خیال بیرون آورد. ابتدا بوی سیگار در دماغ زن نشست و آنگاه قامت ترکه‌ای موسی در حالی که زیر لب زمزمه می‌کرد، ظاهر شد. زن خود را از آستانهٔ در جمع کرد و به داخل اتاق کشاند تا موسی متوجه حضورش نشود. اما موسی، بی‌اعتنا به اطراف خود، سرخوش و زمزمه‌گر داشت از خانه بیرون می‌رفت. کار هر شبش بود. گرمای زواله را به ضرب چند سطل آب خنك چاه و خواب در خنکای زاویهٔ اتاق سر می‌کرد و پس از خوردن لقمه‌ای نان و پنیر و خیار، سیگاری می‌گیراند و سلانه سلانه راهی بازار می‌شد. تا فضه بیگم با آن هیکل گوشتی و قد کوتاهش درخانه‌های اعیان و باغ جای حاج نصراله کار می‌کرد، موسی غمی نداشت. یکدانه پسر بود و نور چشم فضه بیگم.

صدای در چوبی خانه که بلند شد، زن ابتدا سرك کشید و آنگاه به جای اولش بازگشت تا درگرمای مرداد، شاید نصیبی از نسیم مختصر شبانه برد....

□

ـ همش تقصیر خودم بود. ای کاش می‌مردم و رضایت نمی‌دادم. با دست خودم بلارو سرم آوار کردم... اما نمی‌شد آسیه! نمی‌شد سیاه بخت! اگه رضایت نمی‌دادی و اون روی سگ میر آقا بالا می‌اومد، چیکار می‌تونستی بکنی؟ حالا گیرم فحش و چوب و چماقش رو تحمل می‌کردی، اگه ولت می‌کرد به امان خدا چی؟ کجا باید می‌رفتی؟ کجارو داشتی که بری؟ می‌شدی ویلون و سیلون. خوب بود؟ هوم! پیش داداشات! کدوم داداش؟ زناشون سایه توبه دیوار میخ می‌کنن. جفت شون فکر می‌کنن تو بدقدمی؛ فکر می‌کنن سقت سیاس. اگه داداشات زیر علم زناشون نبودن، لااقل ماهی، سالی یه بار در این خراب شده رو می‌زدن و سـراغی ازت می‌گرفتن... نه! بازم هزار رحمت به همین میرآقای جد کمر زده. اگه هزار بلاهم سرت بیاره، بازم مردته؛ بازم اسمش روته. خدائیش، بیچاره میرآقا تقصیر که نداره... عیب از اجاق خودته. یه زن لکنتهٔ نازا به چه دردی میخوره؟ خب، اون دلش بچه می‌خواد؛ مث همهٔ مردا. بچه عزت مرده. مرد پشتش به بچه گرمه... تو هم پشتت به میرآقا...

□

حالا دیگر صدای موشهای صحرایی نالهٔ زن مریض همسایه را آهسته می‌جوید. زن در آن سوی دیوار اتاق آسیه، یك ماهی بود که زمینگیر شده بود و متصل از رحمش خون می‌ریخت. چهرهٔ استخوانی و مهتابی رنگش از یك سو و نگاهها و سرتکان دادن‌های زنهای همسایه که به عیادتش می‌آمدند از سوی دیگر، همه حکایت از درد لاعلاج و مرگ زود هنگامش داشت.

□

ـ اینم از اولاد... فایده‌ش چیه؟ زمینو گاز بگیر و بچه پس بنداز. بعدش هم توسرما وگرما، تروخشکش بکن. غم خوردوخوراك و کفش و کلاش را بخور و آخرشم هیچ. هی‌ی.... مشد زبیده.... خیلی زور داره بخدا. بچه بزرگ بکنی اما آخرش بیفتی کنج یه اتاق اجاره‌ای و بی‌کس و تنها جون به‌سرشی... بزن بنده خدا، ناله بزن! خدا کنه تا صبح نفست قطع شه وراحت شی. اونوقت می‌بینی تمّام کس و کارت پیداشون میشه. سیاه می‌پوشن. خیرات می‌کنن. پسرات برات ختم می‌گیرن. عروسات شونه تکون می‌دن و مویه می‌کنن... هی‌ی... روزگار...

□

آسیه از جا برخاست و به شوق وزش نرمه بادی، بر آخرین پلّهٔ سیمانی ایوان نشست. عرق تازه‌رسی زیرچانه و گردن کوتاهش را خیس کرده بود. چشمهای درشت و سیاهش را هاله‌ای از تکدّر و تشویش احاطه کرده بود. صدای زنجره‌ای در همان نزدیکی، به همراه صدای موش‌ها از بالای درخت گردو ذهنش را می‌سایید.

□

ـ چه آب و رنگی داشت میرآقا. با اون سبیل چوب کبریتی و موهای روغن‌زدهش، حسابی شده بود یه قاچ سیر. تابستون بود انگار. آره یکی از شبهای تابستون بود. صدای زنجره هنوز تو گوشمه... یه دستمال یزدی پُر از کلوچهٔ قندی آورده بود با یه جعبه سوهان قم. نگاش چه آتیشی انداخت به جونم. دلم مث سیر و سرکه می‌جوشید. می‌گفتن تو فومن قهوه‌خونه داره. می‌گفتن سر به زیر و نجیبه، می‌گفتن مرد زندگیه... نمی‌دونم چرا وقتی یه خواستگار می‌آد همیشه آدم دلش می‌خواد از این حرفای خوب خوب بشنوه... یه سینی چایی که دور اتاق چرخوندم، از خجالت آب شدم به خدا. بعد، از پشت پرده شنیدم که حاج مسرور، کدخدای محل‌مون، گفت: «به مبارکی ایشالله...» از خوشحالی داشتم سنکوب می‌کردم. بابام چه تسبیحی می‌گردوند! مادرم یه دستش‌رو گذوشت رو گودی پشتش و دست دیگه‌ش رو گذاشت رو پیشونی‌ش و چرخی زد و از خوشحالی منو بوسید. خدا بیامرزدشون... آره اون شب هوا گرم بود. صدای زنجره هنوز تو گوشمه...

□

صدای زنجره از گوشهٔ تاریك هرِه ایوان و صدای موشها از بالای درخت و سر و صدای مرافعهٔ کاظم دلاك بازنش ساریه، از آن سوی حیاط، در کاسهٔ سرآسیه می‌ریخت. آسیه چشمهایش را تنگ و گوشهایش را تیز کرد تا شاید از میان صداها، نالهٔ مشدزبیده به گوشش برسد. لحظاتی ماند، اما صدایی نشنید. دلشوره در جانش نشست. از جایش برخاست و به اتاق رفت. گوش به دیوار چسباند، اما صدایی نبود. چند بار با مُشت بردیوار کوفت: «مشدزبیده... مشدزبیده...»

وقتی ناله مشدزبیده را که به آرامی و انگار از ته چا برمی‌خاست شنید، آرام گرفت.

□

ـ کاشکی می‌دونستم ساعت چنده. این ساعت قراضم که خوابیده. سال دوازده ماه کار نمی‌کنه. چند بار به میرآقا گفتم اینو بده دست یکی درستش کنه. اما انگار براش صرف نداره. نه ساعت کار می‌کنه، نه رادیو قوّه داره... خدایا ذله شدم از دست این مرد! باز اگه رادیو کار می‌کرد، می‌نشستم رو ایوون و به داستان شب گوش می‌دادم. لااقل سرم گرم می‌شد. هرچه باشه بهتر از قیل و قال این خونهٔ کوفتیه. این دفعه اگه پام کشید به بازار، خودم یه جفت می‌خرم. چلاق که نیستم. از دُکون مشدی یعقوب می‌گیرم، می‌ذارم به حساب میرآقا. هرچی باداباد... هر غلطی دلش می‌خواد بکنه. فوقش با کمربندش می‌افته به جونم. به جهنم. تو یه هفته، پنج شب مث جغد باید از تنهایی بشینم و با خودم واگویه کنم. دلم پوسید. اصلا فرداشب که اومد، بهش میگم هم ساعتو باید درست کنه، هم قوه بخره واسهٔ رادیو. آره. حتماً بهش می‌گم...

□

تشکش را به دیوار چسباند تا بتواند ناله‌های مشدزبیده را بشنود. آنگاه چراغ را خاموش کرد و در تاریکی اتاق تن به نرمی و خنکی تشك داد. دستش را بر پیشانی گذاشت و به آرامی پلك برهم نهاد تا شاید خواب غبار خستگی را از ذهن و تنش پاك کند.

□

ـ ... یا پنج تن! اول دستام ورم کرد. اونوقت ترك ترك شد و پوسته داد. بعد شکمم طبله شد. هی باد کرد. هی باد کرد تا چسبید به سقف اتاق. اونوقت میرآقا خندید. خندید و دورم چرخ زد. هی چرخ زد. آخرشم سرش گیج رفت و افتادروزمین، زیردرخت گردو. بعد یه موش گنده رفت تو دهنش و از گوشش بیرون اومد. اونوقت موسی یه سطل

آب از چاه کشید و ریخت روسر میرآقا. میرآقا مث اردك خودش را جنباند و از جاش بلند شد. بعد فضه بیگم خندید و لثه های بی دندونش بیرون زد. اون‌وقت ساریه یه شبکم زایید. کاظم دلاك با لگد کوبید به پشت ساریه. بعد ساریه یه شیکم دیگه زایید. هی زایید. هی زایید. اون‌وقت اتاق دنگال کاظم دلاك پُر شد از بچّه. بعد آروم آروم شیکمم پس رفت. بعد چشام گردشد. جیغ کشیدم. موسی چرتش پاره شد. فضه بیگم دیگه نخندید. میرآقا باکمربند افتاد به جونم. سرم خورد به دیوار. صدای نالهٔ مشدزبیده بلند شد. بلندتر. از اتاق بیرون اومدم و رفتم طرف اتاق مشدزبیده. کاظم دلاك سر راهم روگرفت. با دست هُلش دادم و پرتش کردم تو حیاط. کاظم دلاك دادش بلند شد. موسی چرتش پاره شد. ساریه یه شیکم دیگه زایید. بعد خودم‌رو رسوندم بالا سر مشدزبیده. دهنش واز بود و دو تا سکهٔ سیاه رو پلکاش بود. زانوهام تا شد و نشستم. دستش‌رو به پیرهن چیتم مالید، دستاش خونی بود. بعد دست دیگه‌ش‌رو برد زیر لحافش و یه موش گنده آورد بیرون و گذوشت رو دامنم. من جیغ کشیدم. جیغ کشیدم و از هوش رفتم...

□

حالا دیگر آسیه ضربان قلب خود را می‌شنید. با دستی لرزان، عرق پیشانی و گردنش را پاك کرد و آرام به طرف پارچ آبی که در زاویهٔ اتاق قرار داشت، خزید.

□

مردها پس از آنکه نفس‌زنان و عرقریزان تابوت را به سختی از در کوتاه خانه بیرون بردند، کاظم دلاك، درحالی که با آستین عرق پیشانی‌اش را پاك می‌کرد فریاد زد: «بلند بگو لااله الاالله....»

بهار ۶۹ ـ فومن

* زواله: بعدازظهر داغ تابستان

نقدی بر داستان کوتاه «آسیه...آسیه...»

در یکی از شبهای گرم مردادماه، در خانه‌ای مستأجری، زنی نازا که شویش سر او هوو آورده، تنها نشسته است و با خود واگویه می‌کند. تنهایی، بی‌اعتنایی شوهر، خانهٔ شلوغ و فقیرنشین، گذشته و حال و سرانجام کابوسی متأثر از محیط و فضا و بخصوص وضعیت مَشد زبیده ـ پیرزنی در شرف مرگ ـ مشغولیتهای ذهنی آسیه است.

نویسنده ـ جا به جا ـ واگویه‌های ذهنی زن را قطع می‌کند تا از محیط پیرامون او و فضای خانه و آدمهای آن، تصاویری ارائه دهد.

در انتها، آسیه می‌خوابد و تمام شب را با کابوسی دست به گریبان است که خواننده جزئیات آن را از دیدگاه ذهنی او می‌خواند.

بامداد، پیرزن زمینگیر مُرده است وتابوت اورا از در بیرون می‌برند.

*

در نگاهی به داستان کوتاه «آسیه... آسیه...»، چنین به نظر می‌رسد که اگر نویسنده تمام داستان را به همان شیوهٔ جریان ذِهنی ـ یا به تعبیر خود او، واگویه ـ می‌نوشت، اثر یکدست می‌شد و هماهنگی می‌داشت. قطع‌ها و توصیفلت وروایتهای تکه تکه نویسنده چندان ضرورتی نداشته است. امّا در آن صورت، کار نوشتن داستان دشوارتر می‌بود. شاید به همین دلیل هم بوده است که نویسنده شیوهٔ فعلی را برای نقل و بیان داستان برگزیده.

این داستان را ـ همچون تمام داستانها ـ به شکلهاو شیوه‌های گوناگون می‌شد نوشت. امّا همیشه یك شکل و یك شیوه و یك نوع دیدگاه و نوع روایت صحیح و در خور هر موضوع وجود دارد و همین یك شیوه است که نویسنده باید بکوشد تا آن را بیابد و داستان موردنظر خود را در قالب انتخاب شده، به درستی و با مهارت و دقت و جزئی‌پردازی‌های لازم، بیان کند.

می‌توان به نویسندهٔ داستان توصیه کرد که برای تمرین در نوشتن، این موضوع را به دوشکل مختلف بازنویسی کند:

۱ـ به شکل و شیوهٔ روایت سوم شخص محدود به ذهن و دیدگاه آسیه.

۲ـ به شیوهٔ جریان سیال ذهن.

در هر دو صورت، بدیهی است که نویسنده می‌باید تمام دقت خود را روی شکل صحیح نوشتن متمرکز کند.

ما در ویرایش داستان، برخی اشکالات جزئی را اصلاح کردیم؛ شاید لازم بود موضوع موشهای صحرایی را هم تصحیح یا حذف می‌کردیم. زیرا این که موشهایی آن هم از نوع صحرایی ـ در خانهٔ مستأجری، برگ و بار درخت گندهٔ گردو را خورده و نیم خورده ضایع کنند، بعید به نظر می‌رسد. موش ممکن است ریشهٔ درختی را بجود، اما چگونه می‌تواند از تنه و شاخه‌های درخت ـ آن هم درختی بزرگ، یا به قول نویسنده، گنده، چون گردو ـ بالا برود و برگها را بجود و ضایع کند؟

جملاتی همچون: «صدای موشهای صحرایی نالهٔ زن مریض همسایه را آهسته می‌جوید.» جزو ضعفهای داستان است.

همچنین است این گونه جملات:

«چشمهای درشت و سیاهش را هاله‌ای از تکدّر و تشویش احاطه کرده بود.»

و: «صدای زنجره‌ای در همان نزدیکی، به همراه صدای موشها از بالای درخت گردو ذهنش را می‌ساییدند.»

داستان نویس باید «تکدر و تشویش» را در عمل داستان و آدمهای آن، نشان بدهد. «ساییده شدن ذهن» و تعبیراتی از این دست، صرفاً انشاءپردازی است، نه داستان نویسی.

هرجا که نویسنده از اینگونه انشاءپردازی‌ها و «نویسنده بازی»ها پرهیز می‌کند ـ بخصوص جاهایی که از زبان زنده و جاندار آسیه، سخن می‌گوید ـ، داستان قوت می‌گیرد و خواننده با علاقه آن را می‌خواند و دنبال می‌کند.

گاه البته ـ واژه‌ها و شیوهٔ واگویهٔ آسیه از محدودهٔ ذهن چنین زنی، فراتر می‌رود و نویسنده در واقع حرف و کلام خود را برزبان او می‌گذارد. چنین لحظاتی نیز ضعف و سستی اثر نمایان‌تر می‌شود.

وظیفهٔ نویسندهٔ داستان دخالت و اظهارنظر نیست. او باید اجازه دهد تا آدمها و شخصیتها خودشان حرف بزنند و عمل کنند.

ساده‌ترین شیوهٔ گزینش نام و عنوان برای داستان، آوردن نام شخصیت اصلی است. بهتر آن می‌بود که نویسنده نام بهتری برای داستان کوتاه خود برمی‌گزید.

استفادهٔ درست و به اندازه از تعبیرات و ترکیبات زندهٔ زبان مردم کوچه و بازار ـ در این داستان، زبان مردم شهرستانی در گیلان ـ از حُسنهای کار نویسنده است.

هر نویسنده‌ای در آغاز کار، تحت تأثیر نویسندگان بزرگ قرار می‌گیرد. در این داستان نیز تا حدّ کمرنگی تأثیر صادق چوبك ـ به ویژه رمان «سنگ صبور» او ـ و تا حدّ مشخص و پُررنگی تأثیر محمود دولت آبادی را می‌توان مشاهده کرد. این گونه تأثیرپذیری‌ها معمولاً ناخودآگاهانه است. شاید تذکر این مورد فرهاد پاك سرشت را که هم استعداد داستان نویسی دارد و هم توان این کار را، متوجه کند که از این پس با آگاهی بیشتر بنویسد و بکوشد تا چنین تأثیرپذیری‌ها را اندك اندك کنار بزند و به «تشخص» که لازمهٔ کار هرداستان نویس است، دست یازد.

ناصر زراعتی

حادثه!

احمد آذرهوشنگ

کاس آقا از چهار ساعت به صبح مانده توی رختخواب غلت می‌خورد. این پهلو و آن پهلو می‌شد. بی‌خوابی کشنده‌ای به سرش زده بود. حالت آدم‌های محتضر را داشت. در تمامی شب؛ لحظه‌ای خواب راحت نکرده بود. هر چه سعی می‌کرد علت بی‌خوابیش را حد بزند ـ فکرش به جایی قد نمی‌داد. اعصابش مثل چوب، خشک و کشیده شده بود، تنش کوفته بود و دردمی کرد. رطوبتِ کف کومه، مثل جریان برق توی تنش می‌دوید. کاملاً نمناکی تف آلودش را احساس می‌کرد. منگ و بی‌رمق توی رختخواب ول بود.

برعکس، زنش نساء، پهلویش به خواب عمیقی فرورفته بود. و کاس آقا با دقت شاهد همه‌ی حالات و حرکاتش بود. گاهی می‌دید با چه هیجانی توی جایش می‌جنبد. و ازشدت هیجانهای درونی، دندان قروچه می‌رود. و یا این که متکا راگازمی گیرد. آب دهنش، باریک ازکنار لبش روی متکا شره کرده بود و آنجا خیس شده بود. کاس‌آقا دوسه بارخواست نساء را از خواب بیدار کند ـ تا به این وسیله شاید بتوانند کمی از هیجان‌های درونیش بکاهد، یا اینکه باهم گپ بزنند و در ضمن بی‌خوابی خودش را هم تحمل کرده باشد. ولی هیچ دلش نیامد و به این کار تن در نداد و رغبت نکرد.

کومه سقف کوتاه داشت. تنگ بود و دود زده. از هیچ جا نور تونمی‌زد، فقط ازیک جا بود که توی شکمِ دیوار، مثل ناف، تکه شیشه‌ای بجای پنجره ـ کار گذاشته بودند. و نور ضعیف خاکستری را تو می‌آورد. دیوارهایش کج و کوله و توسری خورده بود. دوغابی از آهک رویش برای دلخوشکنک و یا دهن کجی ـ شتک شده بود. کومه هوای بدی داشت. دو سه جور بوی زننده و بیزار کننده توی هم قاتی بود. نفس را تنگ می‌کرد. بوی رخت چرکمردهٔ شسته که به روی یک رشته طناب الیافی، کیپ هم پهن بود. و هنوز رایحه‌ی صابون تو ذوق زن ازش دل نکنده بود. بوی ترشک، نم، گندیدگی می‌آمد. چند پشه‌ی موذی «اوم، اوم»کنان روی هر چیزی که میلشان می‌کشید؛ می‌نشستندو



نصیب می گرفتند.

کاس آقا، هنوز نتوانسته بود بخواند. حوصله‌اش هم نمی‌آمد فکرکند. هر چه تقلاّ می کرد به مغزش فشار می آورد نمی توانست رد یك موضوع را بگیرد تا مشغول بشود، این کار به کلی ازش سلب شده بود. از حالتیکه تمام وجودش را درتصرف داشت، بسیار سرخورده و وازده بود. بی هوا گوشش را متوجهٔ صدای زنجره‌هایی که توی جرز کومه آواز غریبانه و مقطع سرداده بودند، کرد و همین اندك دقت در احوال زنجره‌ها باعث شد کمی راحت شود و لحظه‌ای احساس آرامش کند. اما ناگهان مثل آدمهایی شدکه پس از دیدن خواب مهیجی یکباره پریده باشند. به خودش آمد. تمام فکرش رااز آن افکار ابتدایی و بی‌مصرف که از سر شب تاکنون - از زور درماندگی پناهنده‌اش شده بود، برداشت. فکر کرد باید چهار گونی برنجی را که از کروج بیرون آورده است به بازار ببرد و بفروشد. کمی راحت شد. یك خوشی موقتی به او دست داد. سریع خودش را از زیر لحاف بیرون کشید.

صبح بود. آسمان تازه سفیدی برداشته بود. کومه سرد بود. سردی زهرداری به تنش خورد. چندشش شد. لرزش گرفت. دندانهایش روی هم گزگز می کرد. به خودش فشار آورد. و خودش را تحمل کرد. پیراهن، کرباسیش را به تن کرد. با پوشیدن پیراهن از لرزیدنش کمی کاسته شد. کتِ نمدیِ عسلی رنگش راهم پوشید. دیگر سردی را اصلا حس نمی کرد.

نساء تازه ازخواب پریده بود. وقتی که کاس آقا را بیدار دید، چابك توی رختخواب نشست. رنگ نوبه‌ای داشت. با تعجب کاس آقا را برانداز می کرد. بی اختیار دستش رابرد پشت موهای کرك شده‌اش که هیجده لنگه گیس ریز بافته‌ی مثل قیطان بود، و همان جا نگاه داشت. پنجه‌هایش را قلاب کرد. رو به دیوار تن خیزه رفت. تنش کرخت، شل و بی‌حس بود. تن خیزه یك کیف آنی بهش بخشیده بود. لحظه‌ای کوتاه، دستش را توی هوا نگاه داشت و بعد آورد جلوی تخت سینه. نك پنجه‌ها را غنچه کرد. دو سه بار روی سینه کوبید. این کار را دیمی نکرد. بعد با پشت انگشت نشانه، چشمان خواب آلودش راخارش داد و توی چشمخانه جا به جا کرد. پاهایش خواب بود. کف پاهایش سوزن، سوزن می شد، می سوخت، تیر می کشید، مثل این که محکم به سنگ خورده باشد. توان نداشت که بلند شود. همان جا توی رختخواب گرم، نشسته بود. و لحاف را سفت به خودش پیچیده بود. روکرد به کاس آقا و ازش پرسید:

«ـ سر صبحی کجا میری؟.....»

«ـ شهر.....»

« ـ واسیه چی؟!.....»

«ـ برنج‌ها رو بفروشم.»

نساء بفهمی نفهمی سرش را آهسته تکان داد و کاس آقا از شك در آوردش و گفت:

«ـ برنجها رو، آبش کنم... الان خوب وقتیه چله‌ی زمستون! مثه زعفرون می خرن. راستشم اگه بخواهی بیشتر واسه‌ی این میریم که جلو دزدی این نامرد گل میررو هم بگیریم. ناکس مگه اون دفعه با چاچولبازی همه‌ی پنج گونی برنجو از چنگم در نیاورد؟.... آره! خبر شو دارم، کیلویی صد تومن فروخت ولی وقتی اومد، بامن کیلویی پنجاه تومن حساب کرد. اونم بعد با چه پیسی پولشو بهم داد! انگار می خواست صدقه بده! بازم با همه‌ی دغلبازی دو قورت و نیمش بیشتر از همه بود. توی هر قهوه‌خونه که نشست یه عالمه منبر گذاشت. رجز خوند که چی بگم! نمی‌دونم پیش خودش چه فکری می کرد؟! لابد دلش می‌خواست همین طور مفت پیشکشش می کردم! اهه!... هوم!... مگه تخم دوزرده می کنه؟!.... ارواح مرده‌هاش اون جا که زورش نمی‌رسه و سمبه رو پر زور می بینه، مثه گداهای سامره، زار می زنه. میگه: «خمستونو بدین.» به عقیدهٔ من یه پاپاسیم بهش دادن از خون سگم براش حرومتره... ولی جایی که زورش بچربه، چشم، روز بدنبینه، میشه واسه‌ی خودش یه مأمور کل!... مثه اون سیبیل کلفتای گاودزد سابق!.... شهرم جلودارش نمی شه! اصلاً می‌خام بدونم، گل میراز جون ما چی می‌خواد؟... مگه همین آدم بی عاطفه نبود که زمان ارباب اونقدر رفت پیش ارباب طالب گورایی دروغ و راست خبر برد، افتراء بست - دوز و کلك چید تا اینکه اربابو کوك کردو بجون گدا علی بیچاره انداخت. کاری کرد تا ازمباشری معزولش کنه... بعد از چندروز دیگه که سر و صداها خوابیدـبا پررویی اومدوجای اون فلکزده رو گرفت. هیچکس ندونه ما که می‌دونیم! الانه رو همون زمینی که گدا علی بدبخت با زن و بچه‌اش توی سرما، سیل، بی آبی پوست و گوشت ریختن وآباد کردن، زندگی می کنه. بفکر من، این زندگی نیست! مرگ براش بهتر از زنده بودنشه! نامسلمون... جد کمر زده... نمك نشناس.....»

نساء قیافه‌اش ترش و تو هم کشیده بود. رنگش کبودی می‌زد. باری از غم و غصه، اندازه‌ی گونی های برنجی که کاس آقا می‌خواست به شهر ببرد - روی قلبش احساس می کرد. به شدت از گل‌میر کینه برداشت... تمام حرفهای کاس آقا را درست بنداشت. کاس آقا آماده حرکت بود. شولای پشمیش را بدور کله‌ی گنده بخ و گردن کوتاه کلفتش، لفاف کرد. گوشه‌هایش را از زیر بغل رد کرد و توی پشتش یك گره کت و کلفت و قرص زد. کمی بعد بدنش گرم شد، مثل اینکه توی حمام بود.

نساء برای تهیه ناشتایی از جایش بلند شد و کاس آقا به محض اینکه فهمید، مانع شد و گفت:

«ـ نمی خواد، توی راه جلوی یه قهوه خونه وامیستم همون جا چایی می خورم.»

نساء نمی‌دانست چرا قلبش بی خودی تو می‌ریزد! با ناراحتی و تردید به کاس آقا خیره نگاه می کرد. میل نداشت او از پهلویش برود... کاس آقا، از ناراحتی نساء چیزی دستگیرش نشد و سردر نیاورد. با کلماتی آرام و دلداری دهنده، به زنش گفت:

«ـ چرا ناراحتی؟.....»

زنش بغض کرده بود. گریه‌اش گرفته بود. به هق هق که افتاد، کاس آقا متوجه شد؛ گفت:

«ـ به! .... نساء.... گریه می کنی؟ واسیهٔ چی! مگه من دفعه اولمه که به شهر میرم!... خوب فردا، همین فردا میام.... اینکه دیگه غصه نداره. غمبرك ساختی!... حالا بگو چی می‌خوای واست بیاورم؟.....»

نساء سرش را پایین انداخته بود. کمی از اندوهش تخفیف یافته بود. گریه ای که کرد؛ مثل آبی بود که روی آتش ریخته باشند. عقده‌اش سبك شده بود و دیگر جوزك حنجره‌اش، گلویش را فشار نمی‌داد. ناگهان پیش خودش فکر کرد: «پشت مسافر گریه خوب نیست. بدشگونه.» آهسته سرش را بالا آورد و یك تبسم کوچك لبانش را از هم باز کرد. کاس آقا دوباره پرسید:

«ـ نگفتی چی واست بیارم؟.....»

نساء آهی کشید و بعد از مکث کوتاهی، گفت:

«ـ اگه تونستی، سه متر پاتیس گل بهی واسم بخره به ذرهم خرد و ریز واسه‌ی خونه.....»

کاس آقا راضی، گفت:

«ـ همش همین... به چشم، خودمم یه چیز خوبی واست میارم.»

و آمد نزدیك نساء صورتش را جلو گرفت و توی چشمان بادامی مثل قیرش خیره شد. آنی گذشت و یك جرقه از هر دو چشم در آمد. کاس آقا پاشد و چکمه‌های گل و گشادِ تا زانویش را پوشید. در کومه را بازکرد. هوای صبح توأم بابوی علف، توی دماغش خورد. نساء که خودش را توی یك پتوی کوچك پشمی جمع کرده بود، دم ایوان ایستاد. کاس آقا فانوسی را که به ستون ایوان گل میخ آویزان بودو چیزی به مرگش نمانده بود، برداشت. دست برد با زحمت پیچش را چرخاندو فتیله را از حلق فانوس بیرون کشید. سوی فانوس بالا آمد و روشنتر شد. راه افتاد. هوا ابر داشت. باران خیلی ریز می‌بارید. مثل این که ته گونی آردی را آهسته روی سرش می‌تکاندند. نساء با ته مانده غمهایش با هیجان یکباره گفت:

«ـ آه... باران!...»

کاس آقا عادی وآب تکان نخورده گفت:

«ـ عیبی نداره...»

نساء دمغ ولی چیزی به دل نگرفته، فکر کرد: «راست میگه، باران شدت نداره، میشه رفت».

کاس آقا هول و دستپاچه توی علفهای نمناك و چسبنده زد و یکراست راه طویله راگرفت. یك چکه باران از شاخه‌ی درختی که بالای سرش بود؛ پرت شد و به شیشه فانوس خورد و جز کرد. فانوس راازتوی دستش به زمین گذاشت. چفت در طویله را که از بالا قفل بود، باز کرد و فانوس را دوباره اززمین برداشت وتو رفت. اسبش که مشغول خوردن بود، اشتهایش را فراموش کرد. آماده و گوش به زنگ ماند. از طویله بوی پیشاب و سرگین و سرجیننای خشك می‌آمد. طرفِ دیگر طویله یك ورزای زبرو زرنگ با دو چشم شفاف و باهوش، تمامِ هیکلِ کاس آقا را پایید و برانداز کرد. تصویر آشنا توی چشمش رقم زده شد. زبانِ بلندش را از توی دهان بیرون کشید و نُکش را خیلی ماهرانه تاپیخ توی تك تك سوراخهای دماغ چرخ داد و بررسی کردو بعد آورد تا روی پوزه ورطوبت آنجا را هم که توی نور فانوس سوسو می‌زد؛ جمع کرد و لیسید.

کاس آقا اسبش را نوازش کرد. گردن کشیده‌اش را دست کشید. اسب گوشش را تیز کرده بود و به زمین سُم می‌سایید. ناگهان یك طرف بدنش مثل وقتی شد که کاس آقا توی رودخانه - برای خنك شدنش - آب روی تنش می‌ریخت و او سعی می کرد همان دم با لرزاندن پوست و عضلاتش تمام آبهای روی بدن را

خشك كند. ورزا دغدغه‌اش تمام شده بود. با خیال راحت نواله می‌کرد. کاس آقا افسار اسب را توی دست گرفت و از در طویله بیرون آمد. گونی‌های برنج را که از روز پیش آماده کرده بود، کشان کشان آورد. گونی‌ها را دو به دو روی پشت و کمر اسب قرار داد. و پوششی روی آنها کشید. اسب تعادل از دست رفته‌اش را زیر فشار گونی‌های برنج به دست آورد. کاس آقا نوار پهنی را از زیر شکم اسب تا روی گونی‌ها بست. همین که مطمئن شد، راه افتاد. اسب جلوجلو می‌رفت. راه را به خوبی می‌شناخت. قدری که راه رفت، ناگهان تند کرد. کاس آقا عقب مانده بود. با چکمه‌های بلندش از توی چند جوی پرآب گذشت. اسب به کنار جاده رسیده بود. انتظار کاس آقا را می‌کشید. این عادت همیشگی‌اش بود. کاس آقا با یك جست خودش را به اسب رساند و با هم حرکت کردند.

جاده مالرو، مثلِ مارِ سرکنده‌ایِ پیچ و تاب می‌خورد و خیس بود. تهش توی مِه پُرپشتی خواب رفته بود و چشم برآن کار نمی‌کرد. نه اسب تحمل داشت و نه کاس آقا. هردو چابك می‌رفتند. و توی چاله چوله‌های کف جاده ـ همان جا که آب باران، خانه کرده بود ـ بی‌هوا شلپ شلپ پا می‌کوفتند؛ انگار چاله‌های آب گرفته، گره‌هایی از حباب بودند که یك یك سرباز می‌کردند و می‌ترکیدند. از دو جهت جاده، دو رشته کوه فسیلی و دندانه‌ای، با ابهت پا به پای هم جلو می‌رفت. کاس آقا و اسبش در ته آن مانده بودند. انتهای جاده، آنجا که دیگر کوه نداشت ـ پرتگاه عمیقی بود. درختان تناور زیتون که پوك و فرسوده شده بودند، تك و توك از توی قلب سنگها، سربرافراشته بودند. همه جا کوه بود و دره و جاده که آهسته، آهسته پیله پر پشت مِه را می‌دریدند. و نمایان می‌شدند.

کاس آقا بادستهای آویزان؛ مثل دوك نخ تابی، توی گردنه‌ها پیچ و تاب می‌خورد. پاهایش به سختی، چکمه‌های آب خورده را حمل می‌کرد. معده‌اش آشوب بود و صفرا داشت. سرش گیج بود. خستگی ازش می‌ریخت. شل بود و بی‌رمق. نخوردن ناشتایی بیش از هر چیز به بی حالیش کمك می‌کرد. باران همان طور سمج و ریز می‌بارید. شولا و کت نمدیش را به کلی شسته بود. تنش عرق کرده و دمناك بود. روی سینه پرمویش از زور عرق لیچ افتاده بود. روی صورت استخوانی مثلث شکلش، قطرات درشت باران نشسته بود. انگار صورتش راشسته بود. دست برد ـ تمام قطرات آب را از روی صورتش جمع کرد. و بعد دماغ گنده شکسته‌اش را گرفت.

کمی از روز گذشته بود. روشنایی هوا، از پشت ابرهای غلیظ خاکستری؛ روی همه چیز و همه جا یك ورقه‌ی لعاب سفید، پهن کرده بود. باران کمی بند آمد. اما باد سوزداری مثل سگ سوزن خورده؛ زوزه می‌کشید. آسمان می‌غرید و ابرها، به سرعت جا به جا می‌شدند.

کاس آقا هنوز جاده‌ی مالرو را تمام نکرده بود. به سختی راه می‌رفت و قدمهای سنگین برمی‌داشت و همان طور بی‌حالانه راه می‌رفت. ناگهان زنش از خاطرش گذشت. به فکر فرورفت و قیافه افسرده نساء رادر آخرین لحظه‌ای که می‌خواست بدرقه‌اش کند ـ جلوی چشم مجسم کرد. چرا او آن قدر ناراحت بود و اشك می‌ریخت؟!. آیا از تنهایی رنج می‌برد؟. و یا که از شرح ستمها و نارواییهای گل میر ـ با آن سلف خریدنش که مثل آفت و بلا، به جان آنها ودیگران افتاده بود. ناراحت و عصبانی شده بود. اینها همه، افکار ناراحت کننده‌ای بود که در سرتاسر راه ـ توی سر کاس آقا؛ مثل پروانه موتوری چرخ می‌خورد. پیش خودش نقشه‌ها می‌کشید و چاره می‌اندیشید...

کاس آقا آخرین تلاش خودش را به کار می‌انداخت. با آن که تنش خسته و کوفته و بی‌حس بود ـ هنوز از پا نیفتاده بود. همان طور سلانه راه می‌رفت و قدمهای سنگین برمی‌داشت. از جاده مالرو درآمد و به جاده‌ی اصلی شوسه رسید. جاده شلوغ و پرماشین بود. همه جور ماشین به چشم می‌خورد، مثل یك رشته تسبیح نخ شده؛ پشت هم رج شده بودند. توی هوا، بوی بنزین سوخته و دود پراکنده بود. کاس آقا دیگر توی جاده نبود.

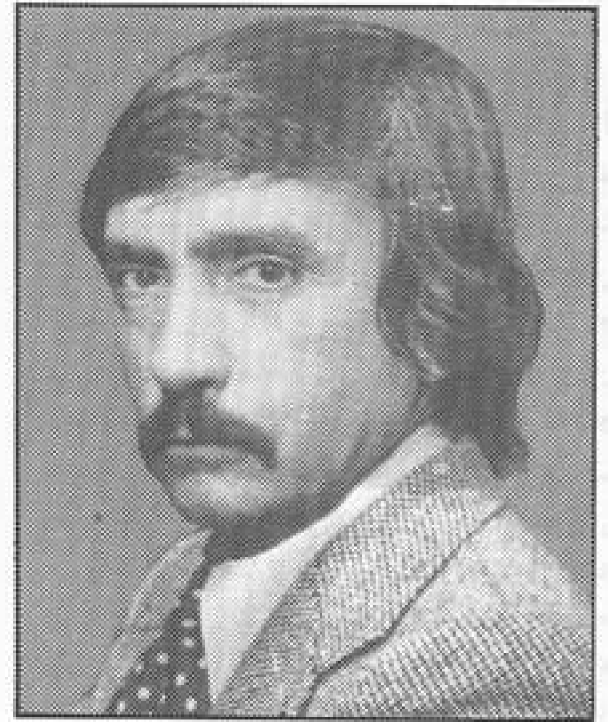
شهر، باغوغا و فریبندگی همیشگی‌اش آهسته، آهسته پیش می‌آمد. با نمایان شدن شهر، کمی ازخستگی‌اش کاسته شده بود. کنار آخرینِ مرحله‌ی جاده، مشرف به خیابان ـ قهوه‌خانهٔ نسبتاً شلوغی افتاده بود. کاس آقا جلو قهوه‌خانه کمی مکث کرد و ایستاد: به سختی توبره‌ی محتوی خوراك اسبش رااز زیرگونی‌های برنج بیرون کشید و جلوی دهن اسب گرفت. اسب با اشتهای باز مشغول خوردن شد. کاس آقا کاملاً مطمئن شده، از در قهوه‌خانه تو رفت.

قهوه‌خانه، شلوغ و پُردَم و دود بود. اغلب آدمها دو به دو رو به روی هم، پشت میزهای لق‌لقی و رنگ و رو رفته نشسته بودند. قهوه‌چی که مرد سیاه چرده‌ای بود و یك بادیه قوز روی پشت داشت، کارش سکّه بود. جُنب و جوش عجیبی ازخودش نشان می‌داد. تندتند کتری پرآبی را توی سماور خالی می‌کرد. چپ و راست برای مشتری‌هایش چایی می‌آورد. از روی استکانها بخار بی‌رنگ و ملایمی پیچ و تاب می‌خورد، بالا می‌رفت. کاس آقا، پشت یکی ازمیزها ـ گل میر را دید که با حرارت موضوعی را برای جمعیت تعریف می‌کرد. یك کُپه پول جلو او روی میز جمع بود. کاس آقا غیظش گرفت. خون توی صورتش با فشار دوید. با عصبانیت آمد جلوی گل میر. او را سخت برانداز کرد و برایش چشم غره رفت. گل میر تازه متوجه کاس آقا شده بود. یکه خورد. بادیدن کاس آقا دست و پا گم کرده بود. ازنگاه تند و عصبیش ترسید و تاآخرش را خواند. سر جایش میخکوب شد. دل توی دلش نبود. سعی می‌کرد خونسردیش را از دست ندهد. و خودش را از تك و تا نیندازد. روکرد به کاس آقا، با لحن افتاده و مجیزگویانه، گفت:

«ـ سلام... داش کاس آقا. چه عجب! صفا آوردی... بفرما...».

کاس آقا، سکوت داشت. چشمان آبی خون دویده‌اش، بازمانده بود. انگار گل میر با او نبود ـ با دیوار حرف می‌زد! اصلاً محلش نکرد و به حرفهایش وقعی نگذاشت. اهالی قهوه‌خانه از کار کاس آقا، توی بهت بودند. سکوت روی همه جا و همه چیز سایه انداخته بود. همه به کاس آقا و گل میر از روی تردید، برّ و برّ نگاه می‌کردند. دیگر صدای همهمه جمعیت و غرج غرج استکان‌ها نمی‌آمد. مثل اینکه همگی انتظار حادثه‌ای را می‌کشیدند! دست کاس اقا روی کله گل میر بالا رفت...





● دیدگاههای آلبی در مورد تئاتر امریکا، عملکرد منتقدین هنری و تاثیر آنها بر مخاطبین خود

ادوارد آلبی: با آموزش نمی‌توان نمایشنامه‌نویس خلق کرد

● ترجمهٔ: عبدالرضا حریری

● اشاره

«ادوارد آلبی» یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان بزرگ امریکایی است که اولین نمایشنامه‌اش ـ داستان باغ وحش ـ نمایانگر استعداد خاص وی است. مشهورترین کتابش «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد» نام دارد. مطلبی که در زیر می‌خوانید ترجمه مصاحبه یک نمایشنامه نویس با «آلبی» است که در واقع مصاحبه دو همکار می‌توان نامیدش.

نمایشنامه‌های آلبی در بسیاری از کشورهای دنیا (مانند فرانسه، امریکا، آلمان، چکسلواکی، انگلستان و تقریبا سراسر اروپا) به روی صحنه رفته است.

آقای آلبی! ممکن است کمی درباره گذشته‌تان و دلیل اینکه چرا رشته تئاتر را بر دیگر رشته‌های بیانی ترجیح دادید برایمان بگوئید؟

ابتدا باید بگویم برای من مایه خوشحالی است که یك نمایشنامه نویس راجع به تئاتر آمریکا با من بحث می کند. از دید یك نمایشنامه نویس (درام نویس) باید بگویم یکی از مشکلات تئاتر آمریکا این است که ظاهرا تئاتر فقط معجونی از یك مشت بناهای تئاتری، و یك عده تهیه کننده و تماشاگر است و به ندرت نامی از نمایشنامه نویسان به میان می‌آید. آنچه مرا به سوی رشته تئاتر کشاند و باعث جلوگیری از ورودم به دیگر رشته‌های هنری شد همان چیزی است که شما می‌خواهید بدانید. باید به زمانی برگردیم که من شش ساله بودم و تصمیم گرفتم نویسنده شوم و شروع به سرودن شعر کردم و... حدوداً یازده ساله بودم که تصمیم گرفتم نویسندگی را کنار گذاشته و آهنگساز شوم! این ذوق فقط شش ماه طول کشید. به نظر خودم به این دلیل در شش سالگی تصمیم گرفتم نویسنده شوم که فکر می کَردم از کار کردن راحتتر است! ولی بعداً متوجه شدم که این طور نیست. در سن بیست و شش سالگی بهتر از شش سالگیم شعر می سرودم ولی این غزلسرائی دارای چنان کمیت و کیفیتی نبود که بتوانم خود را یك شاعر بنامم. در سن پانزده سالگی اولین داستانم را به رشته تحریر درآوردم و در سن هفده سالگی دومیش را. شاید این دو داستان از بدترین داستانهایی باشد که تاکنون در آمریکا نوشته شده است (راجع به سائر جاها اطلاعی ندارم). و اگر به شوخی خود را نویسنده‌ای خلاق بدانم ـ که البته فکر نمی کنم چنین باشد چرا که نمی توانم مقاله‌ای بنویسم ـ باید بگویم در سن سی سالگی که از نظر باروری و فرهنگ و فرهیختگی یك جوان اهمیتی خاص دارد و در واقع پایان ایام جوانی اوست تصمیم به داستان نویسی گرفتم و چون چیزی برایم باقی نمانده بود که درباره آن قلم بزنم به نمایشنامه نویسی روی آوردم. شاید دلیل اخذ این تصمیم چگونگی ایام کودکی و وضع خانوادگیم باشد، چرا که خانواده‌ام در کار تئاتر بودند و به حرفه تئاتر اشتغال داشتند و از سن پنج سالگی مرا به تئاتر می فرستادند. موضوع دیگر این که در سن یازده، دوازده سالگی شروع به خواندن نمایشنامه کردم و این کاری است که متاسفانه بیشتر مردم بدان مبادرت نمی‌ورزند. اینکه آیا به راستی چون کار دیگری نمی‌توانستم انجام بدهم، به طرف نمایشنامه نویسی رو آوردم و یا به دلیلی دیگر به این رشته گراییدم، خودم هم نمی‌دانم.

آیا این درست است که شما درزمینه داستان‌نویسی به عنوان یك «داستان پرداز» ناموفق بودید و درست درهمان زمان نمایشنامه‌های خود را نوشتید؟

در واقع نخستین نمایشنامه من یك داستان نبود (چرا که نام اولین نمایشنامه آلبی داستان باغ وحش است) البته من سعی ندارم چنین نکته‌ای را القاء کنم که در نمایشنامه نویسی هم ـ در درازمدت ـ مواجه با هیچگونه شکستی نخواهم شد. البته آن هنگام که شروع به نوشتن نمایشنامه کردم آن کار را هدیه‌ای برای سی‌امین سال تولد خود دانستم. برای نخستین بار پس از بیست و چهار سال نویسندگی احساس عجیبی داشتم. البته نه به لحاظ رسیدن به موفقیت و بلوغ و کمال فکری. بلکه احساس می کردم کاری را انجام می‌دهم که از آن راضیم. این حقیقت دارد که ظاهرا از کارهای شش، هفت سال گذشته راضی بوده ام ولی این همه باب نارضایتی محدودی را گشوده است و در این میان اگر موفقیتی نصیبم شده، مطلب و موضوعی است که خودم از آغاز آن چیزی نمی‌دانم. نخستین نمایشنامه‌ام تحت عنوان «داستان باغ وحش» درست یك سال پس از اتمام نگارش آن بر روی صحنه رفت. ابتدا به زبان آلمانی و در آلمان غربی به اجرا درآمد و بعد از شش ماه درخود آمریکا به روی صحنه رفت. از آن زمان تاکنون هفت، هشت یا نه نمایشنامه نوشته‌ام. الان واقعاً به خاطر نمی‌آورم که چند عنوان بوده است ولی می‌دانم که همه بر روی صحنه رفته‌اند و با موفقیت، شکست، انتقاد، فروش سرسام‌آور و... رو به‌رو شده اند!

آیا به نظر شما شگفت‌آور نیست که نخستین نمایشنامه‌تان ابتدا به جای آنکه در آمریکا به روی صحنه برود درآلمان غربی اجرا شد و بعد از آن در آمریکا؟

البته این موضوع می تواند برایم شگفت انگیز باشد ولی وقتی که نمایشنامه را می نوشتم اصلا به این فکر نبودم که سرنوشتش چه خواهد شد. تصوری از جریانات سیاسی بعدی هم نداشتم که این نمایشنامه در دنیای تئاتر و در ارتباط با مسائل حرفه‌ای چه سرنوشتی خواهد داشت. بعداً که در برلین غربی خودم به تماشای «داستان باغ وحش» نشستم البته متعجب نشدم ولی برایم تجربه‌ای بس عالی بود، به خصوص از این نظر که شاهد اجرای اولین نمایشنامه‌ام بودم که برای اولین بار به روی صحنه می‌رفت. از آن به بعد چنین احساس می کردم که نمایشنامه‌هایم به زبانهای غیر انگلیسی بعد و معنای بازتر و گسترده تری می‌یابد.

آیا تابه حال نمایشنامه‌های شما در کشورهای اروپائی هم بر روی صحنه رفته است؟

بله. من شخصا نمایشنامه‌های خود را در کشورهای فرانسه، آلمان، چکسلواکی و انگلیس دیده‌ام که مسلماً این خود، موضوع دیگری است.

منظورتان به زبانهای دیگر است؟

بله، کاملا... یك زبان دیگر... و به حق با وجود علاقه و اشتیاق زیادی که داشتم نتوانستم شاهد اجرای تعداد زیادی از نمایشنامه‌های خود به برخی زبانها باشم. برای نمونه من اجرای نمایشنامه‌هایم را به زبان ژاپنی و یا اجرای آنها را در هیچیك از کشورهای آمریکای لاتین ندیده‌ام.

اما در مقابل، تعداد زیادی از نمایشنامه‌های خارجی را می‌بینیم که در آمریکا اجرا می شود. این نمایشنامه‌ها تعدادشان هم از گذشته خیلی بیشتر شده، به نظر شما اینطور نیست؟

خوب، اگر مراد تئاتر به اصطلاح بازاری [برادوی] است که می بینیم حرکتی در جهت عکس تعصبات ملی واقعی (شوونیسم) دارد. در آمریکا نمایشنامه‌های وارداتی به غیر از چند کلمهٔ خصوصی ـ مسائل جنسی داخلی ـ بازار خیلی گرمتری به خود اختصاص داده است. در واقع بیشتر تهیه کنندگان در تئاتر بازاری تهیه کننده نیستند. اینها فقط وارد کننده و صادر کننده هستند و باید بگویم که بیشتر این نمایشنامه‌های موفق یا

فرانسوی هستند و یا انگلیسی؛ مخصوصاً اینکه بیشتر نمایشنامه‌های فرانسوی توسط مترجمین و یا مقلدین و یا همان اقتباس کنندگان، ساطوری و مثله می‌شوند.

فکر نمی‌کنید که این کار علل اقتصادی داشته باشد؟

قصابی و مثله کردن کارها را می‌گوئید؟

نه. وارد کردن نمایشنامه‌ها را می‌گویم. مثلاً شما موفق هستید بنابراین اطمینان دارید در اینجا هم موفق خواهید بود.

من نمی‌دانم علت آن چیست. طبیعتاً وارد کردن نمایشنامه‌های «هارولد پینتر» فکر خوبی است و اگر بتوانیم نمایشنامه‌های «آنوویل» را هم دست نخورده به روی صحنه بیاوریم باز بسیار فکر نیکویی خواهد بود و چنین امری به ندرت اتفاق می‌افتد. به هر تقدیر، تعداد زیادی نمایشنامه‌های خوب در اروپا نوشته می‌شود ولی وارد کردن شیوهٔ نمایشنامه‌های کمدی یا موزیکال اروپایی که بهتر یا بدتر از نمایشنامه‌های خود ما نیست و از همان قماش است، مایهٔ تعجب خود من نیز می‌باشد.

آیا به نظر شما علت این قصابی و ترجمه‌ها و یا تقلید و اقتباسها عمومی نیست و به خاطر انطباق آنها با سلیقه وذوق تماشاگر آمریکایی صورت نمی‌گیرد؟

من نمی‌دانم چه نظری دارند. ظاهراً این قصابی‌ها با قصد و نیت خاصی انجام می‌گیرد که بتوانند آنی را که پیش‌خرید کرده‌اند به بازار عرضه کنند. یا ممکن است آنچه از این قصابی ندانسته و ناآگاهانه صورت بگیرد معلول نداشتن دید زیبایی شناختی باشد و البته نتیجهٔ این هر دو بسیار بد خواهد بود. به عنوان نمونه: می‌گویند و اعتقاد دارند که نمایشنامه‌های «آنوویل» را با همان شکل خاصش ـ به همان شکل ایجادش ـ و در همان سطحی که قرار دارد نمی‌شود فهمید و یا قبول کرد. آخرین نمایشنامه‌ای که در آمریکا به روی صحنه رفت و متناسب با ذوق آمریکاییها از آب درنیامد «بیتوس بیچاره» (Poor Bitos) نام داشت که به نظر من خیلی هم نمایشنامهٔ خوبی به نظر می‌آید. منتقدین آن را سخت مورد انتقاد قرار دادند که کارشان بی‌مورد بود. من فکر می‌کنم منتقدین در درجه اول تنها جنبه‌های تجاری و بازاری کار را در نظر دارند و بس.

آیا به نظر شما «برادوی» خود مسؤول پایین آمدن سطح تئاتر در آمریکاست؟ به عبارتی دیگر: آیا به نظر شما تا زمانی که «تئاتر» دور و جدا از برادوی و شهر نیویورک اداره شود در همین وضع «پای در زنجیری» خواهد ماند؟

من عقیده ندارم که توسعهٔ تئاتر در سراسر آمریکا بتواند حتی یکی از مشکلات و معضلات به قول شما این وضع «پای درزنجیری» را حل کند، زیرا با توسعهٔ «تئاتر برادوی» و تعمیم و گسترش آن در سایر نقاط کشور، شما سلیقه بد را از نیویورک به سایر نقاط آمریکا برده و توسعه می‌دهید. به نظر من تا زمانی که سوءتفاهمهایی بین منتقد و تماشاگر وجود دارد تئاتر خوبی نخواهید داشت و اکثر منتقدین معتبر نیز بر همین نظریه و احساسند که (این گفتهٔ والترکر و یا عیناً نقل به معنی گفتهٔ اوست) می‌گوید:

اکثر منتقدین معروف ما چنین احساس می‌کنند که مسؤولیتشان در این است تا آنچه را تشخیص می‌دهند و می‌پندارند که همانا باب ذوق و سلیقه و طبع خوانندگانشان است، باید بازگو نمایند... این از مهمترین و تکان دهنده‌ترین گفته‌های «کر» است که علناً ایراد نموده است. همچنین باید بگویم از سوی دیگر، تماشاگر نیز در درون خود چنین احساس می‌کند که سلیقه و ذوق او در اختیار منتقد است و او است که به سر و وضع ذوق ایشان (تماشاگران) شکل می‌دهد؛ در حالی که ازسوی دیگر این منتقدین، همان منتقدینی هستند که عقیده دارند وظیفه‌شان همان انعکاس ذوق و طبع تماشاگر است. چنانکه گفتم و باز هم باید بگویم، تماشاگر به طور کلی به این نتیجه رسیده است که تئاتر یك بازار خرید است و باید مملو از سرگرمی‌های مطابق ذوق او باشد. در واقع تماشاگر تئاتر، تنبل بار آمده است و تا زمانی که تماشاگر به عنوان یك ماجراجوی وقایع دنیای تئاتر و یك شرکت کنندهٔ جدی در کار نمایش به تئاتر نرود و آن را جدی نگیرد و حالت انزوا و فرار را به کناری نگذارد و تا زمانی که منتقد دست ازجانبداری از حوایج و درخواستهای تماشاگران و حفظ وضع موجود برندارد انتقال تئاتر ازشهر نیویورك به سایر نقاط به نظر من مشکلی را حل نخواهد کرد.

آیا ممکن نیست که در خارج از نیویورك تماشاگران تازه‌ای یافت؟

بله، ممکن است. ولی تماشاگران تازه وارد را هم به سهولت می‌توان فاسد کرد و همان چیزهای بی‌معنی را که در نیویورك به خورد تماشاگران می‌دهند می‌توان در جای دیگر نیز به خوردشان داد!

آیا به نظر شما کالجها و دانشگاهها در این زمینه می‌توانند کاری بکنند و با این برنامه‌ای که در زمینهٔ آموزش تئاتر برای دانشجویان و تماشاگران تهیه کرده‌اند موفقیتی به دست خواهند آورد؟

خوب، خیلی وقت پیش که من به کالج می‌رفتم و در مدت یکسال و نیمی که در کالج بودم با شروع کارهای «برنارد شاو» دورهٔ تئاتر ادبیات مدرن به پایان می‌رسید ولی حالا مثل اینکه وضع بهتر شده است و کارهای نمایشنامه‌نویسانی مانند ساموئل بکت و «ژان ژنه» و دیگران را تدریس می‌کنند و اینها نیز در برنامهٔ درسی رشته تئاتر وارد شده است که بسیار حائز اهمیت است. من واقعاً از نقش آموزش و پرورش و دانشگاه در تربیت هنرپیشه بی‌اطلاعم و فکر نمی‌کنم اصلاً بشود کسی را با آموزش، نمایشنامه نویس کرد. البته نمونه‌های چندی وجود دارد که خلاف گفتهٔ مرا ثابت می‌کند. به نظر من مهمترین ارزشی که دانشگاه و تحصیل آکادمیك داشته این است که ضربهٔ ویرانگری به سلیقه تماشاگر کنونی تئاتر وارد کرده است تا جایی که تماشاگر از تئاترهای امروزی انتظار بیشتری دارد.

این نتیجهٔ شگرف و جالبی است. بدین معنی که بعدها تماشاگران انتظار بیشتری از تئاتر خواهند داشت. به عبارت دیگر تماشاگر سرعقل می‌آید و این می‌تواند مهمترین ارزش آموزش دانشگاهی باشد.

باید متذکر شوم که بیشتر دانشجویان کنونی پس از مدت پنج سال ـ یعنی بعداز پایان تحصیلات دانشگاهی ـ از نظر روحی و روانی به خواب فرو می‌روند. شاید بهتر باشد که فکر کنیم این انتظار را که گفته شد از همان نسلی دارند که در حین آموزش است به هنگام بیداریشان (که انتظار دیدن تئاترهای بهتری را دارند) داشته باشند. به احتمال زیاد خواهان موضوعهای تئاتری جالبتری خواهند بود. واقعاً مشکل است مردم را از مسیری که در پیش دارند و همچنان در پیش گرفته‌اند بازداریم ولی این ضربهٔ ویرانگر را به راحتی می‌توان در سطح کالج ایجاد نمود.

به نظر می‌آید که بیشتر علاقمندان نمایشنامه نویسانی چون «ژنه» و «بکت» و خود شما درواقع همانهایی هستند که در کالجها آموزش دیده‌اند. آیا با این نظر موافق هستید؟

بله، من این موضوع را در دو تماشاخانه خارج از برادوی ـ که در نیویورك بود ـ مشاهده کردم. در آن تئاترها نمایشنامه‌های بهتر و پرماجراتری به معرض نمایش گذاشته می‌شود. در این تماشاخانه‌ها، تماشاگران غالباً جوانهای با علاقه و پرشوری هستند و خیلی خوب می‌شد اگر می‌توانستیم به این تئاترها هم رونق اقتصادی بدهیم.

آیا بین تحوّلات عمده تئاتری پس از جنگ جهانی اول که آکنده از خلاقیتها و تحرکها بود و تئاتر خارج از برادوی، یعنی همان تئاتر «اونیل» و غیره و تئاتر پنج یا ده‌سال اخیر شباهتی وجود دارد؟

مسلماً شباهتی هست و رابطه‌ای وجود دارد. اما چرا این موضوع پس از جنگها اتفاق می‌افتد؟ من درست نمی‌دانم. واقعاً مایه شرم است که ما بایستی جنگ داشته باشیم تا بتوانیم چنین نتایجی به دست آوریم. بایستی اذعان کنم در ده سال اخیر به

● پس از اینکه اولین نمایشنامه‌ام در آلمان به روی صحنه رفت چنین احساس می‌کردم که نمایشنامه‌هایم به زبانهای غیر انگلیسی «بُعد و معنای بازتر و گسترده‌تری» می‌یابد.

● مسأله انتقاد در این کشور (آمریکا) وضع بغرنجی دارد. به طوری که بیشتر منتقدین هنری ما به تئاتر پر ماجرا علاقه و تعلق خاطر ندارند.

● وقتی بازیکنان مورد نظرم بیشتر از مردم اطرافم صورت واقعی پیدا کردند و خود آنها به من اطلاع دادند که حالا وقتش رسیده که آنها را بر روی کاغذ بیاورم فوراً به طرف ماشین تحریرم می‌روم.

خصوص به خاطر ظهور نمایشنامه نویسان بزرگی در فرانسه که پس از جنگ دوم جهانی ظهور کردند طرفداران و علاقمندان تئاتر اشتیاق زیادی نسبت به این هنر ابراز می‌دارند. درواقع جوّ و حال و هوا قدری فرق کرده است. من خیال می کنم که هرکس این روزها در اطراف گرینویچ ویلیج پرسه می زند نمایشنامه نویس است. البته باید بگویم بیشتر آنان نمایشنامه‌نویسان خوبی نیستند ولی لااقل الگو و مدلهایی که از روی آن کار می کنند خیلی جالبتر از گذشته است.

می‌دانم که شما با عده‌ای از نمایشنامه‌نویسان جوان کار می کنید. آیا ممکن است توضیح بیشتری در مورد تئاتر جنجال برانگیزی که شما و آقای «بار» و آقای «وایلدر» مشغول تهیه آن هستید، بدهید؟

بله، این درواقع کار ساده ای است. به نظر می‌رسید که مسألهٔ انتقاد در این کشور وضع بدی دارد به طوری که بیشتر منتقدین هنری ما به تئاتر «برماجرا» علاقه و تعلق خاطر ندارند، و مطمئناً به خارج از برادوی نیز علاقه‌ای ندارند. به همین جهت دیدیم اگر بدون تهیه مقدمات کافی بخواهیم نمایشنامه‌های جدید و هیجان‌انگیز را به معرض نمایش بگذاریم و آنها را فوراً به شش تا آدم مرده نشان دهیم خطرناك خواهد بود!

بنابراین کارگاهی را تحت عنوان «واحد نمایشنامه‌نویسان» در یك تئاتر خارج از برادوی تأسیس کردیم که دویست صندلی دارد. در این گروه تقریباً سی و پنج نمایشنامه‌نویس جوان حضور دارند که تعدادشان بین سی تا چهل نفر متغیر است. آنها می‌توانند آزادانه از تئاترها استفاده کنند و اگر بخواهند ما بازیگر و تهیه کننده و تماشاگر هم در اختیارشان می گذاریم. بعد می‌توانند نمایشنامه‌هایشان را با حضور تماشاگرانی که دعوت شده‌اند به روی صحنه بیاورند؛ البته اگر تماشاگر بخواهند و این دغدغهٔ خاطر را نداشته باشند که در مقابل منتقدین غافلگیر خواهند شد! ظاهراً هم تاکنون نتیجهٔ خوبی به دست آمده است.

چرا گفتید اگر تماشاگرانی بخواهند؟ به نظر من هیچ نمایشنامه‌نویسی نیست که تماشاگر نخواهد!

خوب، ممکن است نمایشنامه‌نویسی بخواهد کار خود را بدون حضور تماشاگر ارزیابی کند و ببیند در چه حال و وضعی است؟ آیا پیشرفتی داشته است یا نه؟ آیا در مسیر درستی قرار گرفته است و نمایشش به درستی و بدون نقص بر روی صحنه آمده است یا خیر؟ که در این صورت نیازی به تماشاگر ندارد به عبارت روشنتر این مکان آزمایشگاهی است برای نمایشنامه نویس که فارغ از فشارهای تئاتر بازاری و تجاری کار کند.

این جوانان از کجا می‌آیند و سوابقشان چگونه است؟

چنانکه لحظاتی پیش گفتم تصورم این است از هر دو نفر انسانی که در گرینویچ ویلیج رفت وآمد می کنند یك نفرشان نمایشنامه نویس است و همه یك نمایشنامهٔ حاضر و آماده زیر بغل دارند.

آنان همیشه در این اطراف قدم می‌زنند و البته حال و هوای سالهای اخیر موجبات این امر را فراهم آورده است که آنها ناگهان ظهور کنند. شاید هم وجود «زمینه مساعد» باعث شده است که آنها خود به خود برویند و به وجود آیند.

● وقتی به اندازه کافی درباره موضوع نمایشنامه‌ای که می‌خواهم بنویسم فکر کردم شروع به نوشتن افکارم می کنم، یعنی میدان را برای ضمیر ناخودآگاه باز می گذارم تا آزادانه بنویسم.

● در سن سی سالگی که از نظر باروری و فرهنگ و فرهیختگی یك جوان اهمیتی خاص دارد و در واقع پایان ایام جوانی اوست تصمیم به داستان‌نویسی گرفتم و چون چیزی برایم باقی نمانده بود که درباره آن قلم بزنم به نمایشنامه‌نویسی روی آوردم.

● چنانکه گفتم و باز باید بگویم تماشاگر به طور کلی به این نتیجه رسیده است که تئاتر یك بازار خرید است و باید مملو از سرگرمیهای مطابق ذوق او باشد.

آیا نمونه و مدلی وجود دارد که توجهشان را جلب کرده باشد؟

می‌توانم بگویم که نویسندگانی مانند بکت، یونسکو، ژنه و پینتر و تعداد قلیلی دیگر به جوانانی که دائماً مشغول نوشتن رمان بوده‌اند فهمانده‌اند که تئاتر می‌تواند مکان جالب و هیجان‌آفرینی باشد.

این توضیحاتی که شما در مورد منتقدین دادید، تند نبود؟

به این جهت مطالب تندی درباره منتقدین گفتم که ایشان نسبت به من نظر خوب و موافقی ندارند! به همین دلیل می‌توانم دقیق و بی‌طرف باشم. اگر چنین نبود، این حرفها به مذاقشان چون خوشه‌ای از غوره انگور، ترش می‌آمد!

شما می‌گویید که آنها خارج از «برادوی» را دوست ندارند، خوب، فرضاً آقای «آتکینسون» فعلا یك منتقد نیست ولی حمایت همه جانبه‌ای از تئاتر خارج از برادوی کرده است، اینطور نیست؟

تقریباً هفت یا هشت سال پیش آقای «آتکینسون» کارهای خوبی ارائه داد و به دنبال آن آقای «واتس» در مجله «پست» مطالبی نوشت و انتقادات متوجه خارج از برادوی شد. نمایشنامه‌ها از ده نمایش در سال به دویست و چهل نمایش در دو سه سال پیش افزایش یافت. ولی بعد عکس العملهایی پدیدار شد که من فکر می کنم منتقدین ـ یا لااقل بیشتر آنها (هنوز منتقدین خوبی بین آنها هست) معتقدند که به پیشتازان تئاتر توجه کافی شده است و دیگر توجه بیش از این لزومی ندارد و نتیجه این شده است که عده زیادی از منتقدین دیگر به خارج از برادوی کاری ندارند و تماشاگران و خوانندگان به این نقدها اعتقاد پیدا کرده‌اند که آنچه را این دسته از منتقدین می‌گویند، درست است و توجهی به نقدهای دیگران ندارند. بنابراین در برابر تئاتر تجربی یا آزمایشی، واکنش قطعی در نیویورك به وجود آمده است.

آیا تا این حد معتقد به تاثیر منتقدین در تماشاگران هستید؟

بله. برای اینکه تماشاگر از تفکر شخصی پرهیز دارد. تمایل چندانی به صحبت در این مورد ندارم ولی اجازه بدهید کمی توضیح بدهم:

یکی از نمایشنامه‌هایی که من نوشته و تهیه کرده بودم کمدی کوچکی بود بنام «آلیس ظریف». پیش از آنکه منتقدین این نمایشنامه را ببینند، به مدت دو هفته تمرینهایی در تئاتر نیویورك داشتیم. تماشاگران با سر و صدا واکنشهای مخالف و موافق خود را نشان دادند. جمعی از تماشاگران، درگیر مباحثه‌ای تند و شدید شدند و عده ای در جریان این نمایش مقدماتی به بحث آرام پرداختند. تا آنجایی که خود من شنیدم اکثریت تماشاگران عقیده داشتند این نمایشنامه واقعاً پیچیده و بسیار مشکل است و به آسانی قابل فهم و درك نیست. از آن تاریخ به بعد ملاحظه شد تماشاگرانی که قبلا و پیش از خواندن نقدها این نمایشنامه را به سهولت و خوب می‌فهمیدند، حالا دیگر خیال می کردند آن را نمی فهمند! از این بیان نتیجه می گیریم که شنونده و یا بیننده نمایشنامه اینجا آن طور که ما فکر می کنیم از خود فکر و اراده چندانی ندارد.

به این ترتیب شما نه فقط می‌خواهید آنها خود درباره نمایشنامه فکر کنند که انتظار دارید نسبت به آن واکنشی نیز داشته باشند اینطور نیست آقای آلبی؟

بله، همینطور است.

من فکر می‌کنم اکثر نمایشنامه‌نویسان نه تنها مایلند تماشاگر به نمایشنامه توجه داشته باشد که انتظار دارند خود را برای مدت یك یا دو ساعت فراموش کند، نظر شما در این باره چیست؟

تصور نمی کنم که این کافی باشد. توجه شما را به این نکته جلب می کنم که منظور من یك انقلاب کلی نیست که در نتیجهٔ آن تئاتر خوب همه جا را فرابگیرد بلکه عقیده دارم که تئاتر موزیکال خوب هم باید به راه درست برود. تئاترهای کمدی و نمایشنامه‌هایی که برای ذوق و سلیقهٔ تماشاگران فعلی تئاتر نیز تهیه شده بایستی که باشند، اما باید نوعی هماهنگی بین آنها به وجود آید به نظر من تئاتر و صحنه جای سرگرمی ومحل جلب و جذب تماشاگر است و نه تاراندن او. البته چنین نیز می تواند باشد. تئاتر مکانی است که در آنجا باید هرچه بیشتر بین تماشاگر و صحنه نزدیکی و ارتباط برقرار شود. اگر به اکثر نمایشنامه‌هایی که در فرهنگ غرب پایدار مانده‌اند بنگریم می بینیم تئاترهایی که توانسته‌اند تماشاگر را به غور و تفکر درخود بکشانند باقی مانده‌اند نه آنهایی که تماشاگر را از خود دور کرده‌اند.

در مورد جنبش و حرکت در تئاتر چه نظری دارید؟
من فکر می کنم احتمالاً جنبش در تئاتر مرده و یا در شرف موت است. همان جنبشی که به وسیلهٔ «برشت» ایجاد شده و در آن، تماشاگر را از خود بیگانه می‌سازید، شما دراین نوع نمایش برای تماشاگر سخنرانی می کنید واجازه نمی‌دهید که واقعاً درمتن تئاتر وارد شود!

یکی از نکات بسیار جالب در مورد «برشت» به عنوان نمایشنامه نویس خوب آن است که دربهترین نمایشنامه‌هایش از نظر هنری قویتر از جنبهٔ تئوری آن است. مثلاً در نمایشنامه‌های درجهٔ یك «برشت» مانند: «شهامت مادر» و «قیام مقاومت پذیر آرتورواوئی» وچند تای دیگر. به نظر من در این نمایشنامه‌ها سخنرانی وتبلیغ قوی است. ولی نمایشنامه‌های مذکور ازطبیعت آموزنده خود فراتر رفته و شامل تجربه‌های زندگی می‌شود؛ یعنی تماشاگر را باخود درگیر می کند. شما می‌توانید ضمن بازی هم آموزش بدهید و هم آموزش ببینید. البته این عقیدهٔ من است و فکر می‌کنم که اصطلاح «بیگانگی» به آن سهولتی که اکثریت مردم آنرا به کار می برند درست درك نشده است زیرا هدف آن نیست که تماشاگر بیگانه بماند بلکه مقصود آن است که تماشاگر درفاصلهٔ معیّنی قرارگیرد. یعنی تماشاگر در بارهٔ نمایشنامه‌ای که روی صحنه آمده است واقع‌بین باشد و این بدان معنی است که در هر نمایشنامه‌ای باید با تماشاگر برخورد ایده آل داشت.

می گویید شاید جانشینی برای تمثیل ونماد باشد؟
شاید

به نظرمن همیشه یك موضوع مطرح بوده است و آن اینکه راستی شما از به کار بردن تمایلات نمادگرایانهٔ خود آگاه هستید؟

سعی دارم در نوشته‌هایم از هیچ چیز آگاه نباشم. به نظر من برای یك نویسنده خیلی خطرناك است که در بارهٔ خود و آنچه نوشته و آنچه که دارد می نویسد ونتایج آنها فکر کند و یادر بارهٔ محتویات و رابطهٔ آن با آنچه در گذشته نوشته است و یا رابطه آن با آنچه که سایر اشخاص انجام داده‌اند تحقیق کند. ما در تئاتر دچار کمبود صراحت و ابتکار هستیم. البته به استثنای نویسندگانی چون: «برنارد شاو» و «برشت» که کارهایشان آموزنده است و الاّ از این دو که بگذریم بهتر است که در این باره زیاد زحمت فکر کردن به خودتان ندهید.

آیا پیش از شروع به نوشتن نمایشنامه‌های خود دقت زیادی صرف اندیشیدن در بارهٔ آنها می کنید؟

بله، ولی وقتی به اندازهٔ کافی در بارهٔ آن فکر کردم شروع به نوشتن افکارم می کنم ودیگر میدان را برای ضمیر ناخودآگاه باز می گذارم تا آزادانه بنویسم.

از کجا می‌دانید که به اندازه کافی فکر کرده و به نقطهٔ شروع کار رسیده‌اید؟

وقتی بازیکنان مورد نظرم بیشتر از مردم اطرافم صورت واقعی پیدا کردند و خودشان به من اطلاع دادند که حالا وقتش رسیده که آنها را بر روی کاغذ بیاورم فوراً به طرف ماشین تحریر می‌روم!

مثلا آلیس ظریف؟

نمی‌دانم در بارهٔ این نمایشنامه چقدر فکر کرده‌ام. وقتی که می‌گویم در باره نمایشنامه‌ای می‌خواهم بنویسم فکر می کنم مقصودم آن نیست که مدت هشت ساعت روی صندلی بنشینم و به فکر فرو روم. در یك روز بیش از یك یا دو ساعت نمی توانم فکر کنم والاّ دچار سردرد می شوم. اما در بارهٔ این نمایشنامه ـ آلیس ظریف ـ بیش از یکسال و نیم فکر کردم. به یاد می آورم یك نفر به من تذکر داد که دو سال پیشتر از آنکه این نمایشنامه را روی کاغذ بیاورم به او گفته بوده‌ام می‌خواهم در بارهٔ این موضوع بنویسم. بنابراین می بایستی که در بارهٔ آن فکر کرده باشم. امانحوهٔ فکر کردن من تا حدّی عجیب است زیرا فقط این نحوهٔ فکر کردن نویسنده است که خود را در تمام جزئیات و ذرّات واقعه و صحنه و ارزیابی و سنجش ارزش اشخاص بازی در تمام حالات و موقعیتهای مختلف که در نمایش پیش نمی آید وارد می کند. برای مثال ادامه فکر تا آن زمان که به حقیقت برسد.

به عبارتی دیگر اینکه درآن واحد به دو یا چند نمایشنامه فکر می کنید؟

بله، همین‌طور است.

آیا شما در درون ذهن و حافظه‌تان فهرست تمام مطالب را حاضر و آماده دارید؟

اگر کسی پیش از نوشتن در بارهٔ نمایشنامه کاملاً فکر کند و همه را آماده نماید

این کار خیلی بی‌معنی خواهد بود، زیرا نه علاقه‌ای و نه چیز قابل توجهی به وجود نخواهد آمد و فقط یك تمرین ماشین نویسی است!

ولی من تصور می‌کنم که این روش را در نمایشنامه نویسی تعلیم می‌دهند. اینطور نیست؟

خیر، اگر واقعاً یك نمایشنامه نویس بخواهد نمایشنامه‌نویسی را درس بدهد شاید به شاگردانش توصیه کند که خود آگاه بنویسند، ولی اگر یك نمایشنامه‌نویس به آنها درس ندهد مثل سایر کارها خواهد بود. من دوره‌های نمایشنامه نویسی چندانی ندیده‌ام که در آن نویسندهٔ نمایشنامه توصیه کند که شاگردان مثل خود او بنویسند.

کدامیك از نمایشنامه نویسان تأثیر خاصی روی شما داشته‌اند؟

خوب، فکر می کنم...

منظورم در آغاز کارتان است؟

هر نمایشنامه نویسی که آثار دیگر نمایشنامه نویسان را خوانده باشدمسلماً به نحوی از آنها تأثیر می‌پذیرد. زیرا منظور از «اثر» و «نفوذ»، انتخاب و پذیرش است و من تصور می‌کنم که تحت تأثیر نمایشنامه نویسان مختلفی که کارهای آنها را دوست ندارم و همچنین نمایشنامه نویسانی که کارهای آنها را دوست دارم قرار گرفته باشم و به ویژه خیال می کنم که خیلی زیاد تحت تأثیر «بکت» و «اونیل» فقید بوده‌ام و این تأثیر از هنگامی که شعر گفتن و داستان نویسی راکنار گذاشتم آغاز شد.

آیا منظورتان از آثار اونیل فقید، نمایشنامهٔ «سیر طولانی روز در دل شب» اوست؟

بله و نمایشنامهٔ «مرد یخی می‌آید» و هم نمایشنامه‌های دیگری که در دوران نوشتن نمایشنامه‌های خوب، خلق می کرد.

در مورد «تورنتون وایلدر» چه نظری دارید؟ زیرا تئاتر اروپا مملو از نمایشنامه‌های اوست.

تنها احساسی که من در مورد «وایلدر» دارم این است که ایشان باید هرچه بیشتر نمایشنامه بنویسد چون او نمایشنامهٔ عالیی به نام «آلکستیا» دارد که در اروپا (ادینبورگ ـ آلمان غربی) به معرض نمایش گذاشته شده اما آقای «وایلدر» اجازهٔ نمایش آن را در آمریکا نداده است. البته من علت آن را نمی‌دانم. به نظر من او نمایشنامه نویس خوبی است و ازاین که می‌بینم نام او رادر فهرست نمایشنامه‌نویسان مشهور ذکر نمی‌کنند ناراحت می‌شوم. «وایلدر» از شایسته‌ترین و جالبترین شخصیتهای نمایشنامه‌نویس ما می باشد. شاید مشهور نبودن او به این دلیل باشد که ایشان مرتباً نمایشنامه نمی نویسد و به همین جهت به سهولت فراموش می شود!

تصور می‌کنم تمام نمایشنامه‌های شما در تئاترهای اروپا و آسیا به معرض نمایش گذاشته شده باشد، آیا این طور نیست؟

از ژاپن که مطمئنم، ولی درمورد بقیهٔ کشورهای آسیائی نمی‌دانم. اما می‌دانم که در سرتاسر اروپا نمایشنامه‌هایم بر روی صحنه رفته‌اند.

آیا شما تعداد زیادی از اجراهای اروپایی آنها رادیده‌اید؟

همانطور که گفتم من نمایشنامه‌هایی رادر فرانسه ـ آلمان ـ چکسلواکی و ایتالیا دیده‌ام و می‌دانم که نمایشنامه‌هایم در سایر کشورهای اروپایی نیز نمایش داده شده است.

با توجه به مشاهدات خود آیا اختلافی اساسی بین نمایش آنها در اروپا و آمریکا می‌بینید؟

گهگاه سوء تفاهمهایی دیده شده است. مثلاً دو نمایشنامهٔ من به نامهای «داستان باغ وحش» و «رؤیای آمریکایی» در پاریس به نمایش گذاشته شد. «داستان باغ وحش» بسیار عالی اجراء شد و کاملاً قابل فهم بود اما «رؤیای آمریکایی» مثل این بود که به وسیلهٔ دانش آموزان دبیرستان اجراء می‌شود! اجرای بسیار بدی داشت به طوری که تاکنون چنین اجرایی راهرگز ندیده بودم. نکتهٔ رضایت‌بخش برای نمایشنامه‌های من آن است که ازنظر تماشاگران اروپایی بیگانه نیست، و این موجب خشنودی است. تفاوتهای کوچکی وجود دارد که تصور می کنم در نتیجهٔ واکنش تماشاگران به وجود می‌آید. ولی هرگز احساس نکرده‌ام که تماشاگران در مورد نمایشنامهٔ من سوءتفاهمی داشته باشند و تنها در مورد «رؤیای آمریکایی» در پاریس بود که چنین حساسیتی پیش آمد.

آیا تا به حال خواسته‌اید فیلمنامه‌ای بنویسید؟!

نه، ولی راجع به این موضوع فکر کرده‌ام. اگر هم بنویسم مایلم که خودم کارگردانیش را به عهده بگیرم.

حالا متوجه شدم که در تهیهٔ فیلم «ویرجینیاولف» شرکت نداشته‌اید!

مدت یکسال و نیم سعی کردم که در آن دخالت داشته باشم و فیلم براساس اصول فکری من تهیه شود ولی بی فایده بود. بنابراین آن را رها کردم.

چطور تحمل می کنید که بچهٔ شما را تربیت کنند؟!

بامتقاعد کردن خودم که فیلمها غیرواقعی هستند.

غیر واقعی؟!

غیر واقعی و غیر موجود. بنابراین از درون چندان اتکا و تعلق خاطری بدانها احساس نمی کنم. سخت است که بخواهیم فیلمهای آمریکائی را جدی بگیریم...



عبدالوّهاب
نابغهٔ موسیقی مصر

● علی اکبر کسمایی

● بخش سوم

درك و فهم نقشی که عبدالوهاب در موسیقی عربی داشت، بدون درك و فهم دگرگونیهای اجتماعی جامعه‌ی مصری پس از انقلاب سال ۱۹۱۹ میلادی (سال استقلال مصر) میسر نیست. پس از این انقلاب بود که طبقه‌ی خرده بورژوآ یا طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی مصری، رهبری سیاسی، اجتماعی و اقتصادی مصر را به دست گرفت. «پاشا»ها که کم و بیش «فئودال»های مصری بودند، جای خود را در بیشتر صحنه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی، به طبقه‌ی «افندی» یا «آقا» دادند که از وکلای دادگستری، مهندسان، پزشکان، معلمان، کارمندان و روزنامه‌نگاران تشکیل می شد.

در ژوئیه ۱۹۱۹ «شیخ محمد بخیت» مفتی دیار مصر در آن زمان، فتوایی علیه «کمونیسم» داد و اظهار داشت که این مرام بر «اباحیت» استوار است یعنی هر کاری و هر حرامی جایز است و خیانت و دروغ و هتك ناموس را رواج می‌دهد. جامعه‌ی مصر و در واقع جامعه‌ی فرهنگی و روشنفکری مصری در آن زمان بقدری پیشرفته بود که در پاسخ این فتوی، «شیخ علی الزنکلونی» یکی از شیوخ درس خوانده در دانشگاه اسلامی «الازهر» که از شاگردان سیدجمال‌الدین اسدآبادی (حسینی) و شیخ محمد عبده بود، در خلال مقاله‌ای که روزنامه‌های آن روزگار قاهره آنرا چاپ کردند، نوشت که: «عقل چگونه تصدیق می کند که جماعتی از بنی انسان در قرن بیستم، مسلکی پدید آورند که همه چیز و همه کار را جایز بداند و بدینگونه بخواهند که نظام جهان را برهم ریزند. چنین جماعتی با چنین مرامی چگونه توانسته است بجنگد و مقاومت کند و سلسله‌ی امپراتوران تزاری را از اریکه‌ی قدرت بزیر آورد؟» بدیهی است که مقصود دفاع از «کمونیسم» نیست مقصود این است که آزادی اندیشه و بیان اندیشه در مصر شصت سال پیش بقدری بود که یك شیخ درس خوانده و جهان شناس می توانست علیه فتوای مفتی دیار، مقاله بنویسد و نظر خود را در مخالفت با نظر او اظهار دارد.

طبقه‌ی نو پدیدی که در چنان حال و هوایی در مصر به ظهور رسید، مستمعینی بودند که محمد عبدالوهاب از همان آغاز کار خود در شصت یا هفتاد سال پیش بسوی آنان گرایش یافت. موسیقی خود را برحسب سلیقه‌ی آنان تنظیم کرد و بخاطر آنان آهنگهای نوینی پدید آورد. این یك امر طبیعی است: مردم‌اند که هنرمند را پدید می‌آورند نه هنرمند مردم را... طبقه‌ی اریستوکرات اروپا بود که موسیقی کلاسیك و اپرا را پدید آورد. در کاخهای فئودالها و بورژوآهای بزرگ اروپایی بود که «یوهان سباستیان باخ» و «هندل» در عصر «باروك» و همچنین «هایدن» و «موزار» و «بتهوون» در عصر کلاسیك پدید آمدند.

با آغاز دوران رشد صنعتی و حقوق بشر که انقلاب فرانسه زمینه‌ساز آن شد، جماعت جدیدی پدید آمد که آزاد و رها از قیود جامعه‌ی ارباب و رعیتی شد و از افکار آزادیخواهانه انقلاب فرانسه اشباع بود و نیز در همین زمان که موسیقی از عصر کلاسیك به عصر رومانتیك و از کاخهای خصوصی به تماشاخانه‌های عمومی منتقل گردید. «بتهوون» نخستین موسیقیدانی بود که این انتقال را انجام داد. در نخستین مرحله‌ی زندگی هنری‌اش، در سایه‌ی مکتب کلاسیك کار می کرد؛ ولی در مرحله‌ی بعد، آهنگهایی ساخت که تنها برای کاخ‌نشینان نبود. مثلاً سمفونی سوم او چگونه ممکن بود در یکی از قصور نواخته شود؟ همچنین بود سمفونی نهم او که «واگنر» درباره‌ی آن گفته است: «ما به این اثر، همچون نشانه‌ای تاریخی که آغاز دوران نوینی را درین هنر جهانی اعلام می‌دارد، می نگریم.» و پس از «بتهوون» و مردمی شدن موسیقی بود که رومانتیك‌های بزرگی مانند برامز، شوبرت، مندلسون، شوپن، لیست، چایکوفسکی، رحمانینوف، برلیوز، رمسکی کورساکف و بورودین پدید آمدند. در آثار این نوابغ موسیقی، لحن بر قالب و بنای اثر چیره است. بمعنی دیگر: تنها «موسیقی مجرد» نیست چنانکه در عصر کلاسیك بود؛ بلکه موسیقیایی است که احساسات و عواطف تصویر می‌کند و تعبیری از ظواهر طبیعت و از آن جمله توفان است که «برلیوز» آنرا در سمفونی خیالی خود به بهترین نحوی مجسم

ساخته است: تجسم توفان با آهنگ!

مردم قرن نوزدهم بودند که موسیقی عصر کلاسیک را ساختند. مردم قرن هجدهم بودند که موسیقی عصر کلاسیک را پدید آوردند و مردم قرن هفدهم بودند که موسیقی عصر «باروک» را ابداع کردند یا انتشار دادند. آیا امکان داشت که «الویس پریسلی» یا «مایکل جکسون» بتواند موسیقی خود را در قصر «کنت بالدشتاین» یا در کاخ اسقف «سالزبورگ» بنوازد؟

مردم طبقه‌ی میانه یا متوسط جامعه‌ی مصری که در سایه‌ی استقلال سیاسی توانستند بر سرکار آیند و انقلاب ۱۹۱۹ مصر که بدست «سعدزغلول» پیشوای آزادی مصر پدید آمد، آنان را پدید آورد، همان طبقه‌ای است که موسیقی عبدالوهاب به آنان گرایش داشته و آنان بودند که موسیقی او را توجیه کردند. می‌بینیم عبدالوهاب از لحاظ تاریخ هنری یا هنر اجتماعی، همان راهی را رفت که «بتهوون» طی کرد. نخست در قصر «احمد شوقی» در کنار نیل، همان آوازهای گذشته را که شیخ سلامه حجازی و عبده الحامولی و محمد عثمان می‌خواندند خواند ولی بزودی از قیدهای موروثی هنر، رهایی یافت و در دهه‌ی ۱۹۲۰ هنر خود را در تماشاخانه‌ها و تالارهای عمومی قاهره و اسکندریه عرضه داشت و در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ اسلوب عبدالوهاب در هنر موسیقی مشخص شده بود و همه‌ی مردم می‌دانستند که او دارای روش و روالی تازه و مبتکرانه در موسیقی عربی است.

عبدالوهاب از «ریتم» تانگو و رومبای فرنگی در آوازهای عربی استفاده کرد و برای نخستین بار «آکوردئون» را با «قانون» و «عود» و کمانچه دمساز ساخت. وقتی برای قصیده‌ی «گوندول» (نام قایقهایی که در کانال‌های شهر «ونیز» حرکت می‌کنند) آهنگ ساخت، نخستین عمل غنائی طویل در موسیقی عربی به شمار آمد. سپس غزل «مجنون لیلی» اثر «احمد شوقی» را به روش اپرایی آهنگین ساخت و خودش به اتفاق «اسمهان» آنرا خواند و این نیز آغاز کارهای بزرگ اپرایی عربی شد که بعدها پدید آمد و دست کمی از اپراهای غربی ندارد. عبدالوهاب درنوآوریهای خود از آهنگهای «کورساکف» و «سان سانس» بشکل ابتکاری بدیعی استفاده کرده است. از «وردی» ایتالیایی که آهنگ «هایده» یا «عائده»ی او سالها پیش در اپرای «قاهره» اجرا شد نیز بهره برده است و خلاصه می‌توان گفت که عبدالوهاب، پلی میان موسیقی کلاسیک و موسیقی عربی بوده است.

تنی چند از روزنامه‌نگاران پیش از انقلاب ژوئیه ۱۹۵۲ مصر در نشریه‌های خود اقتباسهای عبدالوهاب را از آثار موسیقیدانان بزرگ غرب، مورد انتقاد قرار داده و صریحاً آنرا نوعی دزدی هنری نامیدند. مجله‌ی «روز الیوسف» چاپ قاهره که یك نشریه‌ی چپگرای جنجالی است نوشت که یکبار یکی از موسیقیدانان اروپا بعضی از الحان عبدالوهاب را شنید و شگفت زده به همراهان خود گفت: معلوم می‌شود بتهوون و وردی و دونیزت‌تی آهنگهای خود را از عبدالوهاب دزدیده‌اند! ولی صاحبنظران بسیاری هستند که این کار عبدالوهاب را نه تنها سرقت نمی‌دانند بلکه اقتباس نیز نمی‌شمارند و می‌گویند که این نوعی «ترصیع» موسیقایی است. عبدالوهاب دوست داشت که گهگاه آهنگهای ساخت خود را با بعضی از قطعات آهنگهای ارزشمند موسیقی کلاسیك غربی «ترصیع» و در واقع «جواهر نشان» کند و زیب و زیور بخشد؛ ولی این کار را بقدری ماهرانه و هنرمندانه انجام داده است که اولاً کمتر کسی متوجه این تلفیق می‌شود و ثانیاً این «ترصیع» در بافت موسیقی عربی به دست محمد عبدالوهاب چنان جا افتاده است که آهنگهای دیگر در برابر آن جلوه و جلایی ندارند و اصولاً آن قطعات برگرفته شده از موسیقی کلاسیك غربی و پیوند آن با موسیقی عربی، چنان استادانه جوش خورده است که امروز جزئی از اجزاء لاینجزای موسیقی عربی به شمار می‌آید.

از دیدار تاریخی میان موسیقی کلاسیك و موسیقی عربی که به دست عبدالوهاب انجام شد، نسل دیگری از آهنگسازان و هنرمندان مصری در جهان موسیقی پدید آمدند مانند بلیغ حمدی، محمد موجی، کمال الطویل و عمار شریعی و دیگران که همگی خود را شاگردان عبدالوهاب می‌دانند و در تکامل راه او و کمال موسیقی عربی می‌کوشند همچنانکه عبدالوهاب خود بنوبه‌ی خویش و در نوجوانی و جوانی ـ چنانکه در دیگر بخشهای این پژوهش دیدیم ـ از وجود و آثار نوابغ دیگری در هنر و ادب مانند سید درویش، احمد شوقی، حافظ ابراهیم، سعد زغلول، طه حسین، عقاد و توفیق الحکیم، بهره‌ها و برخورداریهای فکری و هنری بسیاری یافت.

گروهی تصور می‌کردند که وجود «ام کلثوم» مانعی برای شهرت عبدالوهاب یا برعکس می‌شود چنین چیزی نه تنها اتفاق نیفتاد بلکه عکس آن روی داد: عبدالوهاب برای ام‌کلثوم آهنگ ساخت و در زمان «ام‌کلثوم» زنان آوازخوان دیگری مانند منیره مهدیه، لیلی مراد، اسمهان، فایزه احمد، شادیه، ورده و یاسمین خیام نیز بودند که هر یك صدای دل انگیز خاص خود را داشت و صدای «ام کلثوم» مانع بهره‌وری مردم از صدای دلنواز آنان نشد و هنر آنان نیز ذره‌ای از محبوبیت ام‌کلثوم نکاست همچنانکه صدای «عبدالحلیم حافظ» خواننده‌ی نسل جوان مصری، خاطره‌ی خوانندگی عبدالوهاب را از یاد نبرد. عبدالوهاب برای «عبدالحلیم حافظ» که در حکم فرزندش بود، همانگونه که برای «ام کلثوم» آهنگ ساخت، آهنگ ساخته بود. روزی به ابتکار مجله‌ی «اکتوبر» همه‌ی موسیقیدانان جوان مصر به خانه‌ی او رفتند و خواستار پند و راهنمایی او شدند. او آواز یکایك را شنید و درباره‌ی هر یك اظهار نظری کرد که در حکم درسی برآمده از سالها کار و تجربه‌ی هنری و شناخت زندگی و ذوق و زیبایی بود.

می‌گفتند عبدالوهاب خسیس است. پول جمع می‌کند و خرج نمی‌کند. این حرف درستی نیست. عبدالوهاب پولی را که از رهگذر هنرش به دست می‌آورد، بیهوده خرج نمی‌کرد و همانقدر که در مصرف انرژی خود دقیق و محافظه کار بود و در حفظ سلامتش وسواس داشت، در حفظ ثروتش که او را بی‌نیاز و منیع و مستقل و با شخصیت ساخته بود، سخت مراقبت داشت. تازه اگر بخیل مادی بود، مسرف هنری بشمار می‌رفت و بسبب همین اسراف و تبذیر هنری بود که جهان عرب، وارث ثروت بزرگ هنری او شد.

زندگی سالمی که محمد عبدالوهاب داشت، دقت در خوردن و آشامیدن و رعایت ساعات خواب، دوری از مجالس و محافلی که معمولاً هنرمندان را به آن دعوت می‌کنند، و پیروی از یك برنامه‌ی دقیق و مشخص برای کار و زندگی خصوصی و عمومی و امور فردی و اجتماعی که همسرش «نهله‌ی قدسی» (چهارمین و آخرین همسر او) آنرا با مواظبت هر چه تمامتر اداره می‌کرد، سبب شد که عبدالوهاب عمر دراز آمیخته با عزت و افتخار و ثروت و اشتهار داشته باشد. این خود درسی برای هنرمندان است. غزالی می‌گفت: خود را سلامت دارید تا خوب بتوانید عبادت کنید... هنرمندان نیز باید خود را سلامت نگهدارند تا خوب بتوانند از عهده‌ی آفرینش آثار هنری برآیند.

اینك ببینیم نویسندگان و روزنامه‌نگاران معروف مصر، پس از مرگ محمد عبدالوهاب، درباره‌ی او چه نوشته‌اند:

از دکتر مصطفی محمود آغاز می‌کنیم: داستان نویس و ادیب و صاحبنظری که علم را با ایمان درآمیخته و اسلام و دیانت را با زبان و منطق جدید، از دیدگاه زندگی امروز نگریسته است. کتابهای اسلامی او: «القرآن: محاولة لفهم عصری» و «رحلتی من الشك الی ایمان» و «الطریق الی الکعبه» و «الله» بارها در بیروت و قاهره تجدید چاپ شده است. وی درباره ی عبدالوهاب می‌نویسد:

«اعراب که زیر هیچ پرچم واحدی گرد نیامده‌اند و وحدت کلمه پیدا نکرده‌اند، همگی پس از مرگ عبدالوهاب، یك دل و یك زبان، او را ستوده‌اند (در زمان حیاتش نیز کم و بیش چنین بوده‌اند.)

«عبدالوهاب از محیط تا خلیج را با صدای خود اشغال کرده و شامی و مغربی و جزایری و عراقی و سعودی و کویتی و اردنی و مصری و سودانی را یکصدا به ستایش خود برانگیخته است. چنین اجتماع و اتحادی را تنها در پیرامون کعبه دیده‌ایم. بدینگونه، عبدالوهاب (و همچنین ام‌کلثوم) با عرب، کاری کرده‌اند که سیاست نتوانسته است بکند ولی دین و هنر توانسته است. عبدالوهاب با زبان هنر، دلها را می‌فریفت. عبدالوهاب نود سال با دگرگونیها و توفانهای سیاسی زیست. عصر ارباب و رعیتی، سرمایه‌داری، سوسیالیسم و اقتصاد آزاد را دید. در کاخ‌ها و در تالارها برای اشراف خواند و در گذرگاهها و خیابانها و درکوچه پس کوچه‌ها برای مردم نیز آوای دلاویز خود را سرداد.

عبدالوهاب می‌توانست با شاعران، فیلسوفان، سیاستمداران، بازرگانان بنشیند و سخن گوید و با هرکس بقدر عقل و خرد او سخن گوید. این موهبتی بود که سوای موهبت هنری در او وجود داشت.»

«عبدالوهاب بعنوان یك موسیقیدان، آهنگساز یا خواننده تاریخ مصر نوشته برصفحات موسیقی و ضبط شده در نوارهای صدا بود. قدیم و جدید، شرقی و غربی در هنر او با هم بشکل مطبوعی آشتی و آشنایی پیدا می‌کردند. او استاد «هارمونی» و هماهنگیها بود. او هر روز در زندگی طولانی خود آموخت و ابا نداشت که از آشپز یا راننده‌ی خود نیز

درسهایی بیاموزد. حتی از لحن و آوای فروشنده‌ی دوره گرد نیز استفاده می کرد.»

«در همان شبهایی که همگنان او به شب‌زنده‌داریهای آنچنانی مشغول بودند، عبدالوهاب در بستر آرام خود استراحت می کرد. بموقع می خوابید و بموقع برمی خاست. هرگز پای میز قمار ننشست و هرگز لب به می نیالود. می‌دانست که سلامت جسم ،برای سلامت روح و هنر او ضروری است. صحت خود را حفظ کرد تا صحت موهبت خود را حفظ کرده باشد و این عبادتی بود که بر درگاه پروردگاری که به او آن موهبت را بخشیده بود، انجام می‌داد. با خدای خود عهد بسته بود که آن موهبت الهی را ضایع نگرداند. در این عصر هرج و مرج هنری، عبدالوهاب تنها هنرمندی بود که برحسب نظم و انضباط دقیق و برای معنی و مفهوم وسیع و از روی سلیقه و ذوق رفیع و با ارزشمندی و دانشمندی تمام کار کرد.»

«انیس منصور» سردبیر مجله‌ی «اکتوبر» چنین نوشته است: «شخص می‌میرد ولی شخصیت نمی‌میرد. «محمد عبدالوهاب عیسی الشعرانی» به رحمت ایزدی پیوست ولی محمد عبدالوهاب موسیقیدان نمرده و هرگز نخواهد مرد. ما امروز دویستمین سالگرد مرگ «موزار» یکی از اعجوبه‌های موسیقی جهان را فرصتی دوباره و چندباره برای شناخت هنر او مغتنم می شماریم و حال آنکه او جسماً دویست سال پیش مرد و روحاً در طول این دو قرن همواره زنده بوده است. سید درویش، ام‌کلثوم، عبدالحلیم حافظ، فایزه احمد، ریاض سنباطی ، فرید اطرش و اسمهان و همه‌ی هنرمندان و متفکران و نویسندگانی که در طول بیست سال اخیر بدرود زندگی گفتند مانند طه حسین، عقاد، توفیق الحکیم، یوسف سباعی، احسان عبدالقدّوس و یوسف وهبی نیز همگی جسماً مرده‌اند ولی روحاً در فکر و فرهنگ و در دل و وجدان ما زنده‌اند.»

دکتر عبدالعظیم رمضان یکی از صاحبنظران مصر نوشته است: «نقشی که عبدالوهاب در موسیقی عربی داشت، بدون ربط دادن آن با دگرگونیهای اجتماعی مصر از انقلاب سال ۱۹۱۹ ببعد، بدرستی قابل درک و فهم نیست. رشد و نمّو طبقه‌ی خرده بورژوا یا طبقه‌ی میانه‌ی جامعه، از آن پس در مصر،حرکت سیاسی و اجتماعی و اقتصادی جامعه را به دست گرفت. این همان طبقه است که در گذشته به افراد آن «افندی» می‌گفتند و گروه وکلای دادگستری، مهندسان، پزشکان، معلمان و کارمندان ادارات از آن جمله بوده و هستند. این طبقه بود که جامعه‌ی مصری را از یك جامعه سنّتی به یك جامعه‌ی صنعتی مبدّل ساخت. عبدالوهاب نیز در یك چنین جامعه‌ای، موسیقی عربی را از سادگی یا پریشانی گذشته، به حالتی درآورد که در آن علم جدید موسیقی و ضبط و ربط هنری آن رعایت شده باشد.»

«ضیاءالدّین بیبرس» که از نویسندگان برجسته‌ی رادیو قاهره است می‌نویسد: «نخستین فیلمهای عبدالوهّاب، اسنادی زنده از زندگی طبقه‌ی برجسته‌ی مصری در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شمار می‌آید. در این فیلمها می‌توان قاهره را که آن سالها عروس شرق و پاریس خاورمیانه نام داشت، با خیابانهای تمیز و اتومبیلهای پاکارد و دوج و پلیموث و درشکه‌های برّاق و تراموای نو و نظیف و ساختمانهای جدید فرنگی بعیان دید و طرز حرف زدن مردم مرفّه را که همیشه آمیخته با کلمات بسیاری از زبان فرانسه بود، شنید. امروز که همه‌ی آن آثار و علائم و شواهد زندگی گذشته‌ی قاهره در سالهای نعمت و برکت، از میان رفته است، فیلمهای عبدالوهّاب می‌تواند گواه آن باشد و برای کسی که می‌خواهد رساله‌ای درباره‌ی قاهره‌ی سالهای پیش از جنگ دوم جهانی بنویسد، بهترین سند گویاست. این فیلمها یك مرجع تاریخی از «مد»های آن سالها، از زبان مردم آن و شخصیّت آنان و طرز زندگیشان خواهد بود.»

«استفاده‌ی شدید او از وجدان موسیقی شرقی در سالهای مبارزه‌ی مصر برای استقلال، که بخشی از مقاومت وجدان ملّت در برابر بیگانه بود، پس از آنکه مصر استقلال خود را به دست آورد یعنی پس از پیمان سال ۱۹۳۶ که مصر بموجب آن کشوری کاملا مستقل به شمار آمد، موسیقی مصری نیز (البته بیشتر به دست عبدالوهاب) مانند سایر امور و شئون فرهنگی مصر، از عقده‌ی رسوبهای گذشته رهایی یافت و به هنر جهانی روی گشود همچنانکه درصدر اسلام، نهضت ترجمه به زبان عربی، فرهنگ اسلامی را بیش از پیش بارور ساخت.»

«عبدالوهّاب را متهم به سرقت از موسیقی غربی کردند همچنانکه در مورد توفیق‌الحکیم و احسان عبدالقدّوس (نویسنده و روزنامه‌نگار معروف مصر که هر دو داستان نویس هم بودند) گفتند که از ادبیات اروپایی اقتباس کرده‌اند. بی شك این چهره‌های درخشان هنری و ادبی مصر، از هنر و ادب غربی متأثر بوده‌اند؛ ولی نباید از یاد برد که در سالیان دورتر، هنر شرقی نیز به وجدان غربی راه یافت و غربی از فرهنگ شرقی بهره‌ها گرفت. پس اگر تنی چند از نویسندگان یا هنرمندان شرق، چیزی از غرب گرفته باشند، در واقع دین غرب را به شرق، از اخلاف امروزی گذشتگان غربی باز گرفته‌اند.»

«ارزش عبدالوهّاب در این عصر، سوای هیمنه‌ی نبوغ او در موسیقی او، از عناصر و عوامل دیگری که در شخصیت او وجود داشت نیز برخوردار است. از آن جمله، احترامی است که او به هنر خود می گذاشت و عزّت نفسی که بعنوان یك هنرمند داشت. او می کوشید نبوغ هنری خود را با عمق و اصالت فکری بیامیزد و این راز دوستی‌های او با نویسندگان و روزنامه‌نگاران و شاعران برجسته و نامدار مصر است. عنصر دیگر تأثیر عبدالوهّاب در عصر و زمانه‌اش، احترامی بود که او به خود می گذاشت و ارزش والایی که برای هنر و هنرمند بطور کلی قائل بود. ام‌کلثوم نیز چنین بود. این دو هنرمند، بنیاد پولادین احترام جامعه‌ی مصری نسبت به هنر و هنرمند شدند. پیش از اینان، موسیقیدان و آوازخوان و نوازنده، در جامعه‌ی گذشته‌ی مصر، احترامی نداشت. نه می‌توانست از دختر اعیان خواستگاری کند و نه در پارلمان به نمایندگی برگزیده شود.» (عبدالوهاب مدتی نماینده‌ی مردم قاهره در پارلمان مصر بود).

«از نشانه‌های عزّت نفس عبدالوهّاب و خدمتی که در ایجاد احترام جامعه‌ی مصری نسبت به هنر و هنرمند کرده است، یکی این حکایت است که او برای نخستین بار،همگی اعضاء ارکستر خود را مانند خود لباس رسمی شب‌نشینی (ردنگوت یا اسموکینگ) پوشانید و با همین لباسها بود که در یکی از شبهای نخستین سالهای دهه‌ی سی، وقتی یکی از پاشاهای خودخواه مصری که او را با هیأت ارکسترش به روستای خود در فاصله‌ی چهل کیلومتری قاهره دعوت نموده و از آنان به احترام استقبال نکرده بود، با اعراض و اعتراض شدید، حاضر نشد برنامه اجرا کند و مسافت چهل کیلومتر راه را به اتفاق همکاران نوازنده‌اش و باآن لباسهای رسمی، با پای پیاده تا قاهره طی کرد تا درسی به آن پاشای ازخود راضی بدهد.»

«شبی که در حضور «فاروق» آواز می‌خواند، متوجه شد که «فاروق» با نفر پهلوی دست خود زیرگوشی صحبت می کند. عبدالوهّاب از خواندن باز ایستاد و عود را به کناری نهاد تا وقتی که پادشاه لب از سخن فروبست و گوش فرا داد، آنگاه عبدالوهاب به خواندن و نواختن خود پرداخت».

«تا هنرمند به خود احترام ننهد، جامعه به او احترام نمی گذارد. عبدالوهاب نه تنها بخود احترام می گذاشت بلکه برای هرهنرمند، نویسنده، شاعر، دانشمند، روزنامه نگار برجسته و سیاستمداری که در خدمت خلق می کوشید، احترام قائل بود. هرگز در طول سالهای زندگی عبدالوهاب یا امّ کلثوم، شنیده نشد که این دو هنرمند در مجلسی حرکت قبیحی کرده باشند و یا در شب نشینی مفتضحی شرکت کرده باشند و یا در آغوش شیوخ دلارهای نفتی افتاده باشند. البته دشمنان می کوشیدند تا با شایعات بی اساس، حسن شهرت آنان را لکه‌دار کنند؛ ولی پرهیزکاری و دینداری و ایمان و عزّت نفس و شخصیت اصیل هنری، زره کاملی بود که هیچ گونه زخمی از آن شایعات بر آن دو نمی نشست.»

سینمای مصر که از سال ۱۹۲۷ آغاز شد و در سال ۱۹۴۲ به اوج جوانی خود رسید، در میان تقریباًهزار فیلم که در ربع اول میلاد خود بدید آورد، تنها پنج فیلم را از روی داستانهای نویسندگان بزرگ تهیه کرد، ولی آنچه تاریخ سینمایی عبدالوهّاب می تواند به آن افتخار کند این است که تنها او سه تااز پنج فیلم خود را از روی داستانهای بزرگ و برجسته‌ی مصری یاجهانی فراهم آورد:

۱ـ گلوله‌ای در قلب (رصاصة فی‌القلب) اثر «توفیق الحکیم».

۲ـ عشق ممنوع (ممنوع الحب) برگرفته ازرومئو و ژولیت شکسپیر.

۳ـ اشگهای عشق (دموع الحب) برگرفته از «زیر سایه‌ی درخت زیزفون» اثر «آلفونس کار» که «مصطفی لطفی منفلوطی» ادیب مصری آنرا بعربی برگردانده است.

«محمد قابیل» یکی از روزنامه‌نگاران جوان مصری چنین می نویسد: «آوازها و آهنگهای عبدالوهاب، همه‌ی خانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، باشگاهها و بازارهای مصر و دیگر کشورهای عربی را پر کرده است. ازهرگونه مرزی گذشته و به دلها راه یافته است. هرکس به آوای او گوش فرا می‌دهد، می پندارد که وی برای جهان دیگر و یا از جهان دیگری آواز می خواند:

جهان فرشتگان که در آن نه حرکت زننده، نه لرزش بیهوده و نه اشارات بیجایی راه می‌یابد. به آواز او گوش می‌دهیم و در دل می گرییم و مسحور و مفتون موسیقی می شویم و همه‌ی احساس و عاطفه‌ی ما در طنین آواز او و آهنگهای او ذوب می شود.»

«عبدالوهاب، غنای عربی را از شکل ابتدایی ساده‌اش به شکل فرهنگی و علمی درآورد و در عین حال، روح عربی آنرا حفظ کرد. او موسیقی عربی را در قالب موسیقی علمی امروز قرار داد و از آنچه موسیقی را در عصر حاضر بپیشرفت داده است، برای پیشرفت موسیقی مصری و عربی استفاده کرد.»

«این کار آسانی نبود. عبدالوهاب برای این کار، هفتاد سال پیکار کرد. وزارت فرهنگ مصر، انجمنی از کارشناس موسیقی عرب و هنرمندان مصری تشکیل داده است تا میراث هنری عبدالوهاب را بطور کامل گردآوری، طبقه بندی و تجزیه و تحلیل کنند. برخی از کارهای او هنوز مفقود است بویژه کارهای مربوط به سالهایی که هنوز وسایل آسان ضبط صوت پدید نیامده بود. زندگی و کار و روزگار عبدالوهاب خود یك سمفونی کامل است.»

«عبدالوهاب در آواز خواندن و در ساختن آهنگ، ابتکار و ابداع و نوآوری کاملا بیسابقه انجام داده است. او همیشه، چه در «ایقاع» و چه در «اداء» و یا در مقدمات موسیقایی الحانش، مبتکر و متجدد محض است. از اینرو بود که همواره پیرامون او و کارهای او، بحث و گفت و گو و جدل و مناقشه‌ی پایان ناپذیر وجود داشت.»

عبدالوهاب حیات غنائی خود را از کوچه و خیابان آغاز کرد. او نخست بدون میکروفون آواز خواند: بدون واسطه‌ای میان خودش و شنوندگانش آواز سرداد. در واقع، او بدون نقاب آواز خواند. میکروفون نوعی نقاب است. میکروفون، ماکیاژی است که تکنولوژی، چهره‌ی آواز را بدان می‌آراید بدانگونه که کمترین ضعف و تردید در آوا، و نفسهای قطع شده‌ی خواننده یا آواز خوان در آن از میان می‌رود (خاصه وقتی که صدا ضبط شود و پیش از پخش برای مردم، عیبهای آن به اصطلاح «ادیت» گردد) و همه چیز در برابر مردم و بگوش آنان، زیبا و روشن و مسموع جلوه می کند.

وقتی آواز خوانی بدون میکروفون آواز می خواند و ارتباط او با سامعه‌ی شنوندگانش بطور مستقیم و بی‌واسطه صورت می گیرد، در حقیقت با مردم، چهره بچهره روبرو می گردد. این یك آزمایش دشوار است ولی آزمایش سودمندی هم هست. وقتی بدون بلندگو و بدون میکروفون، آواز خوانی بطور مستقیم برای مردم آواز خواند، معنایش این است که مردم آواز او و هنر او را بشکل حقیقی‌اش و بدون رتوش و بی‌هیچگونه آرایش و پیرایشی می‌شنوند و می بینند و هنرمند نیز ازین آزمایش، در می‌یابد که واکنش طبیعی و بی‌پیرایه‌ی مردم در برابر هنرش مهم است و ارزش واقعی هنر او را نشان می‌دهد.

بازتاب طنین کف زدنهای مردم در برابر شنیدن آواز عبدالوهاب، از همان آغاز در گوش هوش او خانه کرد و در همه‌ی عمر او را برای بهتر ساختن هنرش برانگیخت. شور و هیجان مردم، غمها و شادیهایشان، ذوق و سلیقه‌ی آنان و خلاصه بازتاب هنر در قلب جامعه، همواره از نخستین روزهای آزمایش آواز



خوانی و آهنگسازی در عبدالوهاب اثر تکامل بخشی داشته است و حتی بعدها که بلندگو و میکروفون و ضبط صوت پدید آمد، عبدالوهاب همواره در برابر آنها، چهره‌ی مردم و ذوق و سلیقه‌ی مردم، روحیه‌ی مردم و احساسات و عواطف و شادیها و غمهای مردم را هنگام اجرای آواز یا آهنگی، همچنان مجسم می‌دید و هرگز آنرا فراموش نمی کرد....

... این است کلید فهم شخصیت غنائی عبدالوهاب:

مردم برای عبدالوهاب، همان شنوندگان آوازها و آهنگهای او بودند که این هنرمند از همان آغاز کار خود، حرارت وجودشان را احساس کرد. او به هنرش ادامه داد تا مردم را خشنود سازد و نه ناقدان موسیقی را... هر آواز که خواند و هر آهنگ که ساخت، وقتی در نظرش موفق و پیروز بود که مردم برای شنیدنش شور و هیجان نشان می‌دادند و نه هنگامی که ناقدان موسیقی آنرا ستایش می کردند. سوای این، هر قطعه‌ی موسیقی بنظر عبدالوهاب عبارت از کلمات و نغماتی بود که هنوز ارزش آنها ـ تا مردم نشنیده اند ـ معلوم نشده است. حتی اگر همه‌ی نقادان به ارزش آن اعتراف کرده باشند! مردم در نظر عبدالوهاب و برای او بهترین نقادان بودند.

عبدالوهاب در آوازها و آهنگهای خود به دنبال پسند جامعه می‌رفت: پسند عمومی، پسند روح جامعه و فرهنگ اصیل جامعه... و البته پس ازین منظور و مقصود بود که قواعد علمی مورد پسند آکادمیهای موسیقی را نیز کم یا بیش رعایت می کرد: در عین حال که همیشه با جرأت و جسارت خاصی، آماده بود که در برابر پسند مردم، پسند آکادمی را فرو گذارد. آنچه مردم را شاد می‌کرد و بالاخره تحت تأثیر قرار می‌داد، بنظرش مهمتر از رضای آکادمیك بود.

برتاریخ غنائی عبدالوهاب، یکچنین حقیقتی چیره است. عبدالوهاب حیات غنائی خود را وقتی آغاز کرد، همه چیز برضد او بود: بینوا بود. گام در گودال داشت هرچند دیده برآسمان دوخته بود. می خواست در زندگی‌اش پیشرفت کند ولی در هر قدم با مانع ورادعی روبرو می‌شد. آرزوی آینده‌ی درخشانی داشت ولی تا چندی افق پیشاپیش رویش را تیره می‌دید. می خواست برای مردم بخواند ولی هنوز آوای آماده‌ای نداشت و تجربه ئیندوخته بود. تعلیم رسمی موسیقی نگرفته بود. قدرتش محدود و خانواده‌اش مخالف بودند. آواز خواندن و آهنگ ساختن را بد می‌دانستند. حرفه‌ی غنائی هنوز در جامعه احترامی نداشت و خنیاگران در جامعه‌ی مصری افراد محترمی شناخته نمی شدند. نیروی خستگی ناپذیر اراده‌ی عبدالوهاب در چنان محیطی هنوز زندانی بود و سالها گذشت تا از آن قید و بندهای دست و پاگیر و روانکاه رهایی یافت.

عبدالوهاب علی‌رغم مخالفت خانواده، فقر و جهل و شرایط نامساعد محیط، توانست در پی مجاهدت شبانروز و پیکار با شرایط نامساعد و کوششهای خستگی ناپذیر اراده و همت والای هنری و هنرمندانه‌اش سرانجام پای بر نردبان شهرت و ثروت و توفیق و ترفیع هنری بگذارد ـ دشواریها و سنگهای سر راه بسیار بود ولی عبدالوهاب با چهار صفت یا امتیاز و خصلت خاص که داشت، توانست برهمه‌ی آنها فائق آید و خود را به قله‌ی مَجد و افتخار و شکوه و اشتهار هنری و هنرمندانه برساند:

۱ـ اصرار و اراده: صدای او سالم و پاك و رسا و روشن و دارای طنین مطبوع و دلپذیری بود و عبدالوهاب دانست که از این موهبت خداداد چگونه حداکثر استفاده را بجای آورد و همه‌ی مزایای آنرا نشان بدهد.

۲ـ فداکاری و خودداری: توانایی شگرفی در غلبه برنفس و تحمل دشواریها و کوشش در رفع و دفع آنها داشت. پرهیزکار بود و ناکامی‌های نخستین را تحمل می کرد. برخود فشار می‌آورد و درراه تکامل هنر خویش، سخت کار می کرد و شبانروز می کوشید.

۳ـ تشخیص درست هدف: می‌دانست که چه می‌خواهد و هدفش بدرستی چیست و از چه راه و چگونه با وسایل مطلوب و مشروع می تواند به آنها برسد. این درك و تمیز و تشخیص برای انسانی که می‌خواهد آینده‌ی روشن و کار درخشان داشته باشد، نهایت ضرورت را دارد. وجود هدف، وقتی در ذهن انسان، وضوح تمام داشت، در حکم قطب نمایی خواهد شد که کشتی سرگردان را هم می‌تواند به ساحل امن و امان برساند هرقدر امواج پیرامون آن متلاطم و سهمگین باشد.

۴ـ آمادگی شرایط و نیاز محیط: سرانجام، با تحولات و دگرگونیهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی که جامعه‌ی مصری در مسیر تاریخ صد ساله‌ی اخیر خود داشت، از همان آغاز جنبش فرهنگی‌اش نیاز به هنر موسیقی محسوس بود و عبدالوهاب درین مقطع زمانی و تاریخی برعرش موسیقی مصر نشست.■

کنار برادرش رحمان، دل بالا دراز کشیده بود و به آسمان یکشب بهاری نگاه می کرد که یکباره ستاره‌ها همه خاموش شدند، رعد و برق زد، و باد لته‌های پنجره را به هم کوبید و چراغ لامپا را، به بیرون پرتاب کرد. ترسیده و هراسان، دستها را ستون کرد و بلند شد، و از پنجره به اطراف نگاه گرداند و ناگهان رنگ از رخسارش پرید: اهل آبادی، از مرد و زن و کودک، کفن پوشیده و شیون کشان، از میان مه سینه شده بودند و یکراست بطرف او می‌آمدند؛ دقیقه به دقیقه نزدیك می شدند، نزدیکتر، و به پای پنجره می‌رسیدند. خواست هوار بکشد و بگریزد، نتوانست؛ انگار دهانش را با جوالدوز دوخته بودند و توی ستون پاهایش بجای خون، سرب ریخته بودند. تنها، گامی از گام برداشت و مثل درخت تبر خورده پس افتاد و پاشنه‌ی کله‌اش که به تیرك فلزی تختخواب فنری کوبیده شد، یکباره کُمر خیزانده، بیدار شد و نفس نفس زنان و لَج عرق، سرجایش نشست.

نصفه‌های شب بود. توی خوابگاه، صدای خرنش اسرا، آرام و یکنواخت به گوش می‌رسید. همه خوابیده بودند. حتی نگهبانهای توی برجکها. راحت و آسوده، شام سیری خورده و پشت بندش استکان هایی انداخته بودند، و بعد آن قدر سیگار پشت سیگار کشیده و کِرّو کِرّ، کرده بودند که خوابشان برده بود.

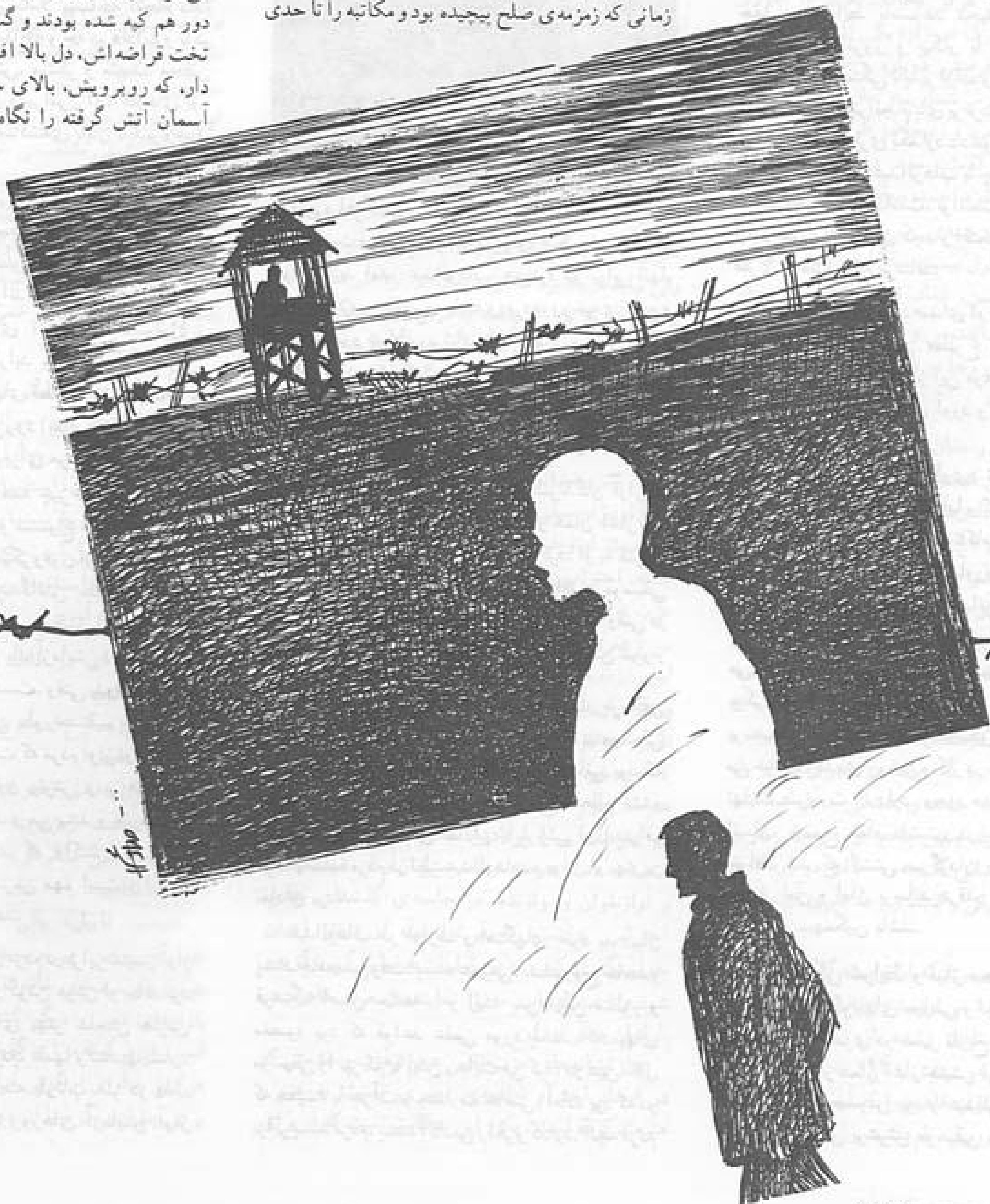
اما غلامعلی، هفته‌ها می شد که یك چشم خواب راحت نکرده بود. دلشوره‌ای گنگ و پنهان، حتی در میان رختخواب هم آسوده‌اش نمی گذاشت: اگرچه هیچ وقت اهل خرافات و این جور حرفها نبود، اما بنا به سرشت روستایی اش، از بچگی به راز و رمز خوابها و خوابنما شدن، همواره ایمان و اعتقاد قلبی داشت. مثل مادرش، که می گفت هر خوابی که ببیند، راست از آب در می آید؛ و اتصافاً هم همین طور بود. مادرش هر خوابی که می‌دید، فردا، یا روزهای دیگر، واقعه عیناً بر آنها ظاهر می شد. و حالا غلامعلی فکر می کرد که این بار، چه اتفاقی می‌خواهد بیفتد؟ و این خوابهای پریشان او، چه تعبیری می‌تواند داشته باشد؟ از آخرین نامه‌ای که برادرش رحمان فرستاده بود، تاکنون چندین و چند ماه مي گذشت. و این بیش از هر چیزی نگرانش کرده بود: آیا بلایی بر سر خانوارش آمده بود؟ آیا رحمان، مریض حال شده بود؟ و آن قدر که حتی نمی‌توانست برایش چند خط نامه بنویسد؟ از زمانی که زمزمه‌ی صلح پیچیده بود و مکاتبه را تا حدی آزاد اعلام کرده بودند، نامه‌های رحمان، مرتب رسیده بود. نامه‌هایی که کلمه به کلمه، و خط به خط از بوی سبز شالیزارها موج می‌زد و، قرائتشان قند توی دل غلامعلی آب می کرد، پیش آمده بود که هر کدام از آنها را، بیش از صد بار هم مرور کرده باشد. و حالا یکسره فکری شده بود که بدون نامه‌های رحمان، این روز وشبهای تلخ و بلند را، چگونه می‌باید از سر بگذارند.

اکنون دم صبح بود و آسمان، از پشت دریچه‌های میله دار، داشت کم‌کم روشن می‌شد. نگهبانان، نورافکنهای محوطه‌ی اردوگاه را خاموش کرده بودند. باد، از گلدسته‌های دور دست، صدای اذان را توی فضای گرگ و میش اطراف، پخش می کرد.

غلامعلی ـ پوستی بر استخوان ـ از تختخواب پایین می‌آید و آستینهای فِرنچ چرکمرده‌اش را بر میزند، و به طرف شیر آب قدم می کشد.

□□□

نیمروزبود، وآفتاب چنان سوزان وسرسوز، که انگار دروازه‌ی جهنم را باز کرده بودند. هیچ کس در محوطه‌ی اردوگاه نمی‌توانست بایستد. گرما، بیداد می کرد. توی خوابگاه، بچه‌ها یا قرآن می خواندند، یا دور هم کپه شده بودند و گپ می‌زدند. غلامعلی روی تخت قراضه‌اش، دل بالا افتاده بود و از دریچه‌ای میله دار، که روبرویش، بالای سینه‌ی دیوار فرو رفته بود، آسمان آتش گرفته را نگاه می کرد. به سالهایی دور



اردوگاه

● رحمت حقی پور

می اندیشید. به روزهایی که در آبادی بود و با برادرش رحمان، گاوها را به چرا می برد. و دوش به دوش پدر، بجارها را می کاشت، درو می کرد، و بافه های برنج را، پشته پشته، بر پشت اسب می گذاشت و به خانه می برد. به مادرش فکر می کرد، به خواهران دوگانه اش ـ رقیه و عذرا ـ و به تنها دوستش حسینعلی، که سالها پیش شهید شده بود. به خودش فکر می کرد، و به خوابها و کابوسهایی که امانش را بریده بودند. و قطره قطره اشك، از دو گوشه ی چشمانش فرو می بارید.

گویی که تمام ابرهای آبادی، بغضشان را یکجا در گلوی او، وانهاده بودند. ناگهان، در خوابگاه، غلغله افتاد. از روی تختخوابش خرد و خسته، خیزه کرد و گردن کشید، و نگهبان عراقی را دید که مثل برج زهرمار، با بسته ای نامه، توی چهارچوب در ایستاده بود.

□□□

با پنجه های لرزان، نامه ی رحمان را باز کرد. چشمانش روی کاغذ دودو می زد. نامه، مانند آن نامه های قبل، دیگر بوی آب و آفتاب و آبادی نمی داد. بوی خانه و خانوار، بوی فامیل و دوست، بوی آشنا نمی داد. نامه، نامه ی مصیبت، و عزا، و نامه ی ویرانی بود. خوانده و نخوانده، پس می نشیند وهق هق گریه هایش بلند می شود. با خودش واگویه می کند و توسرزنان توی خوابگاه راه می رود. بچه ها، هاج وواج نگاهش می کنند. غلامعلی، ناگهان قلبش، روحش، و ذره ذره ی اندامش انگار در کوره ای گدازان گر می گیرد، زبانه می کشد، و خاکستری سرد و سپید، به گیسوش شتك می زند. می شکند. تا می خورد. کنده ی زانو بر زمین می کوبد و دراز به دراز، روی کف سیمانی ی خوابگاه، از حال می رود.

□□□

بسم الله الرحمن رحیم

برادر عزیز و اسیرم غلامعلی سبزآبادی، سلام عرض می نمایم. پس از عرض سلام و مراسم احوالپرسی، سلامتی شما را از درگاه خداوند مهربان خواهانم. برادرجان! حالا که این نامه ی ناقابل را برایت می نویسم، در یکی از بیمارستانهای رشت، بستری می باشم. پای راست و استخوانهای کمرم شکسته است؛ و نمی توانم از جایم تکان بخورم. بیمارستان همیشه شلوغ و پراز ـ زخمی ـ است. نمی دانم خبر به تو رسیده است، یا نه. اینجا یکشب زمین لرزه آمد و همه ی خانه ها را خراب کرد. خانه ی ما هم خراب شد و همه زیر آوار ماندیم. و تنها من زنده ماندم، که ای کاش من هم همانجا مرده بودم.

آن شب، مادر بسکه قاب عکست را از طاقچه برداشت و گریه کرد، ما هیچ کدام شام نخوردیم. تنها ـ رقیه و عذرا ـ مثل مرغهای مریض، چند تا دانه ی کته به دهان بردند و خوابیدند. مادر، میان گریه می گفت: «الهی بمیرم برایت مادر! این نامسلمانها، چرا ولت نمی کنند آخر؟!»

پدر می گفت: «خدا، خانه ی ظلم را خراب کند!». و من همش توی دلم به تو فکر می کردم: به آن سالها که در آبادی بودی، و عاشق دختر همسایه مان «حوریا» شده بودی، و فقط من می دانستم؛ و تو، چون با برادرش حسینعلی دوست بودی، دلت رضا نمی داد که پا پیش بگذاری. اما من می دانستم، و از نگاهت تمام ماجرا را می فهمیدم، ولی بروز نمی دادم.

آن شب، مثل همیشه کنار پنجره دراز کشیده بودم و صدای رودخانه و پرندگان را گوش می دادم: مانند همه ی آن شبها، که کنار هم می خوابیدیم؛ و حالا جایت کنارم خالی بود. و من دلم پیش تو مانده بود، و پیش غربت تو؛ و همان جور که کم کم به خواب می رفتم، ناگهان بادزوزه کشید، لته های پنجره به هم خورد، رعد و برق زد، تگرگ بارید؛ و دیوارها، و سقف، و کف اتاق لرزیدند؛ فریاد زدم: «یا امام هشتم!» همه آسیمه سرانه بلند شدیم. رقیه و عذرا، به پهنای صورتشان اشك می ریختند. مادر، بغلشان گرفته بود و مرتب می گفت: «یا فاطمه ی زهرا... یا فاطمه ی زهرا!»

و پدر، یك بند داد میزد: «بگریزید! بگریزید! » و خواستیم به صحرا بگریزیم که، یکباره خانه روی سرمان خراب شد. و دیگر چیزی نفهمیدم. صبح که چشمانم را باز کردم، پنجره روی سرم افتاده بودوروی سینه ام، یك خروار سنگ و خاك وکلوخ، تلنبار شده بود؛ و هم الان که روی تخت بیمارستان هستم و دارم برایت نامه می نویسم، از یك نفر شنیدم که «حوریا» هم زنده مانده است و توی همین بیمارستان خوابیده است، اما الباقی... همه مرده اند و تمام خانه ها با خاك یکسان شده است. برادرجان! نمی دانم کی وچه وقت بر می گردی؛ اما شب و روز دعا می کنم که هر چه زودتر، آن از خدا بی خبرها، تو را ول بکنند تا به دیدارم بیایی؛ تا بگردیم و «حوریا» را پیدا بکنیم، و با هم به آبادی باز گردیم؛ به آرامگاه عزیزان و، آرزوهای ویران ما.

والسلام وخدا نگهدار ـ برادر کوچك تو، رحمان سبزآبادی.

□□□

باد، بر در پنجه های میله دار می کوبید و مویه کنان، در محوطه ی اردوگاه چرخ می خورد. هوا، سرد و سنگین وسیاه ایستاده بود. شب از نیمه می گذشت. همه خوابیده بودند. غلامعلی، تبدار و لَج عرق، دل بالا روی تخت قراضه افتاده بود و توی خواب وول می خورد، دست و پا میزد، و لبلرزه کنان و بریده بریده ناله می کرد. ناگهان مثل آنکه دهشتناکترین کابوس جهان را دیده باشد، کمر خیزانده، از جایش می پرد.

بلند می شود. هراسخورده کاسه ی چشمانش را به اطراف می چرخاند. یکباره از خشم و جنون، تُندر گونه گُر می گیرد؛ دستهایش را مشت می کند، و مهاجم به محوطه ی اردوگاه هجوم می برد. فریاد می زند. پرخاش می کند. نعره می کشد. و نگهبانان، خواب آلود و آشفته می آیند، خشمگین و دیوانه خو، و بی امانش می کوبند، به قنداق تفنگها و لگدهای چکمه پوش: «الهی بمیرم برایت مادر...»

و می افتد؛ پهلو به پهلو، غلت و واغلت، پیچ می خورد، چنبره می زند، باز می شود، و چشمانش به هم می آید: «خدا، خانه ی ظلم را خراب کند!» صدای پدر را می شنود؛ باد، بوره می کشد. رعد می غرد. آسمان سیاه می شود. تگرگ می زند. و زمین و زمان با هم به لرزه می افتد. و کاخها و کوخها همه آوار می شوند. و برجها و باروها فرو می ریزند. زمین به خمیازه ای تاریك، دهان باز می کند. و خرابه ها را به قعر خویش فرو می برد. و دنیا آرام می گیرد. نفس می کشد؛ و خاك، سبز و بکر و تازه می شود؛ گویی که ابتدای آفرینش است، ابتدای حیات.



● قهرمانهای مثبت در آثار لئون تولستوی ـ (۲)

پیام دو شخصیّت اصلی «جنگ و صلح»: زیستن برای خود هیچ ارزشی ندارد

● تألیف: محمدحسن مهدیان

* فصل اوّل

* قهرمان مثبت تولستوی در سالهای ۱۸۶۰ـ۱۸۵۰

مفهوم «قهرمان مثبت» در جریان توسعه و گسترش ادبیات جهانی تغییرات زیادی داشته است. در آثار ادبی قرن نوزده روسیه، قبل از تولستوی عده‌ای از نویسندگان کوشش زیادی به خرج دادند تا قهرمان مثبت را در آثار رئالیسم انتقادی جلوه گر سازند.

اما خود واقعیت مانع از پیدایش یك چنین قهرمانی شد. برای مثال از «یوگنی اونگین» قهرمان رُمان منظوم آ.س.پوشکین می توان نام برد.

خود واقعیت «اونگین» را در شرایطی قرار می دهد که قادر نباشد تمام صفات مثبت خود را بروز داده و از آنها برای جامعهٔ بشری به طور کامل استفاده کند.

در نتیجهٔ آن در ادبیات روسیه چهره «آدم زیادی» پدیدار می شود که به خاطر شرایط خاص آن زمان مجبور می شود «در بیکارگی غلیان داشته باشد».

سیمای «آدم زیادی» در ادبیات روسیه جنبهٔ سنتی به خود می گیرد. برای مثال می توان از قهرمانهای نویسندگانی چون «م.یو.لرمانتوف» (پچورین)، «ای.س.تورگنف» (رودین و دیگران) نام برد.

«مثبت بودن» سیمای جوانهای اشرافی از «اونگین» تا «رودین» در این است که آنها پذیرای معیارهای اخلاقی طبقهٔ اشراف که خود نیز جزیی از آن به شمار می رفته اند، نبودند.

تمام این قهرمانها سُست بودن نظام وابستگی دهقان به مالك را احساس کرده و مایل نبودند که زندگی پوچ و بی‌محتوایی داشته باشند. اما در عین حال آنها از تودهٔ محروم نیز جدا مانده و امکان آن را نمی یابند که اقدامی اساسی صورت دهند.

سُستی آنها در وهله اوّل به خاطر تضادهای خود زندگی و عدم وجود امکانات برای فعالیت مؤثر بوده است.

قهرمان مثبت تولستوی مرحلهٔ جدیدی را در رشد و گسترش «سرگذشت انسانهای جوان قرن نوزده» به وجود آورده است؛ اولاً جدایی قهرمانهای مثبت تولستوی از طبقهٔ خود در مقایسه با «آدمهای زیادی» شکل فعالتری به خود می گیرد. ثانیاً آنها فقط به طرح‌ریزی زندگی جدید اکتفاء نکرده، بلکه سعی می کنند که افکار خود را جامهٔ عمل بپوشانند.

لئون تولستوی، خود از طبقهٔ اشراف بود، اما نیروی نبوغ ادبی به وی امکان داد تا دیدگاه طبقاتی را به کنار نهاده و به ارزشهای اخلاقی طبقهٔ خود که برای جامعه مضر بودند، بی اعتنا شود. سرانجام نویسنده هرچه بیشتر به ارزشهای حقیقی و بارز موجود در بین مردم زحمتکش گرایش پیدا می کند.

خود زندگی و پدیده‌های متنوع آن تولستوی را وادار می سازد که به برتری اخلاقی و معنوی طبقهٔ محروم اعتراف کند.

تولستوی امکان رستاخیز اخلاقی و معنوی طبقهٔ «ممتاز» را فقط در پذیرش و درك معیارهای پاك و بی آلایش تودهٔ مردم می بیند. همین تنها راه حل را نویسنده با آفریدن چهرهٔ قهرمان مثبت که سرنوشت آن با سرنوشت مردم عمیقاً درآمیخته شده، متذکر می شود درسیمای قهرمان مثبت اثر سه گانه ـ یعنی نیکولنکاریرتنیوف خصوصیات زیادی از دوران زندگی خود نویسنده را میتوان مشاهده کرد.

نیکولنکا زشت و ژولیده است و از نظر روحی زندگی سختی دارد.

او پسر بچه‌ای عاقل، دقیق، خودخواه، رؤیایی،

خجالتی و علاقمند به تجزیه و تحلیل رفتار و کردار خود است.

توجه او خیلی زود به محیط اطراف جلب شده و با افراد ریاکار و ظالم برخوردی انتقادآمیز دارد. گرایش او به طرف مردمان مهربان و خوب، از جمله مادرش و خدمتکارشان خانم ناتالیا ساویشنا هنوز غیرارادی است.

زندگی نیکولنکا مملو از درس خواندن و بازی است، اما جریان زندگی همیشه آرام نبوده و حوادث بعدی وی را متقاعد می سازد که در واقع همه چیز آن طوری که او تصور می کرده زیبا نیست. «ما اولین بار نیکولنکا را در حالی می بینیم که از خواب بیدار شده و یا به عبارت صحیح تر او را از خواب بیدار کرده اند. یعنی او از صدای ضربهٔ مگس کش و افتادن مگس مرده روی سرش از خواب پریده است. در اینجا ما انسانی را مشاهده می کنیم که فکری نو در وجود او به منصهٔ ظهور رسیده است. از همین صحنه اولین اثر تولستوی آغاز می شود. این صحنه در واقع نه فقط برای این داستان، بلکه برای تمام آثار تولستوی آغازی داهیانه است.»[1]

از همین حادثه زندگی آگاهانهٔ قهرمان شروع می شود حادثهٔ دیگری که باعث می شود قهرمان به خود آید ـ صحنه مربوط به ریختن کواس[2] برروی سفره است.

نیکولنکا وقتی که می خواست از پارچ برای خود کواس بریزد، مقداری از آن را روی سفره ریخت. مادرش هنگامی که این کار نیکولنکارا دید، توجه خدمتکار منزل، یعنی خانم ناتالیا ساویشنا را که فوق العاده نیکولنکارا دوست میداشت به این امر جلب کرد.

پس از ناهار خدمتکار نیکولنکارا گرفت و سفرهٔ خیس شده را چندبار به صورت اومالید و گفت:

«دیگر نباید سفره را کثیف کنی!»

نیکولنکا که به زور خود را از دست خدمتکار رها کرده بود در حالی که گریه می کرد، با خود چنین گفت: «ناتالیا ساویشنا، نه اصلا ناتالیا[3] به من میگوید ـ تو و بعد هم مرا با سفرهٔ خیس کتك می زند، درست مثل این که یك بچهٔ ولگرد را کتك زده باشد. نه، نه این وحشتناك است.»[4] هردوی این حوادث برای قهرمان تکان دهنده و غیر منتظره اند.

چند دقیقه بعد نیکولنکا با مسببین هر دو واقعه، یعنی هم با آقای کارل ایوانیچ معلم خود که باعث بیدار شدن او از خواب شده بود و هم با خانم ناتالیا ساویشنا خدمتکار منزل آشتی می کند. نیکولنکا متوجه می شود که حق با او نیست. عشق و علاقهٔ وی نسبت به آنها که در اثر این دو حادثه متزلزل شده بود، دوباره قوت میگیرد. اما از این دو حادثه یك نتیجه اساسی عاید نیکولنکا می شود. او در می یابد که هم کارل ایوانیچ و هم ناتالیا ساویشنا موظفند که به او خدمت کنند.

نیکولنکا حالا دیگر میداند که بین او و بچه های ولگرد فرق زیادی وجود دارد.

با آمدن به مسکو دنیای قهرمان پیچیده تر می شود، در مسکو نیکولنکا با آنچه که جامعه اشرافی نامیده می شود، همراه با خصوصیات بارز آن از جمله: تکبر، شهرت پرستی، نفاق و تحقیر قشر پایین جامعه آشنا می شود. «فاسد شدن نیکولنکا توسط تربیت اشرافی از همان جو کاذب، متشنج و ریاکارانه ای که حاکم برخانهٔ مادر بزرگ در مسکو بود، شروع شد.»[5]

یکی از وقایعی که به طور واضح دلالت برتأثیر فساد اجتماع برکاراکتر قهرمان دارد، همان صحنه ای است که نیکولنکا به مناسبت جشن نامگذاری مادربزرگ چند بیت شعر سروده آن را برای وی می خواند.

محققین آثار تولستوی به اهمیت این واقعه در به بیراهه کشیدن قهرمان تأکید خاص دارند.[6] از دیدگاه تولستوی «شعر یکی از آن پدیده های ادبی است که در آن به راحتی میتوان گرفتار تزویر شد.» شعر سروده شده توسط نیکولنکا حتی به نظر خود او، هم در مورد مادر بزرگ و هم در رابطه با مادرش دروغین می نمود. ما میدانیم که نیکولنکا حتی در منزل خودشان (در ده) به مادرش که از او علت گریه کردنش را جویا شده بود، دروغ گفت (او تظاهر کرد که خواب دیده مادرش مرده است). اما در مسکو بدون هیچ دلیلی دروغ می گفت. مباحث مربوط به حوادث مسکو در داستان «طفولیت» افشا کننده ماهیت مزورانهٔ طبقهٔ اعیان است.

نیکولنکا و همبازی‌های او پسر بچه‌ای به نام ایلنکاگراپ را چون فقیر بود، مورد آزار و تمسخر قرار می‌دادند. او هرچند که در آزار و اذیت ایلنکا از دیگران عقب نمی‌ماند، ولی لحظاتی به خود می‌آمد و از این کار شرمسار می شد.

مرگ مادرش جریان زندگی او را دستخوش ناآرامی می سازد. در مجلس ختم مادرش نیکولنکا تظاهر را در حرکات و رفتار بزرگسالان به وضوح می بیند او خود را نیز تقبیح می کند، زیرا میداند که اندوهش تصنعی بوده و از صمیم قلب نیست. برای نیکولنکا ثابت می‌شود که غیراز ناتالیا ساویشنا، دیگران، از جمله پدر، برادر و حتی مادربزرگش تظاهر می کردند که اندوهگین هستند. مادر نیکولنکا نمادی بود از نیکی و عطوفت به معنای واقعی کلمه، سمبلی که تولستوی آن را شایسته روان پاك انسانی می‌داند.

با به پایان رسیدن طفولیت خیلی چیزها از ذهن قهرمان محو می شود. آن رابطهٔ موزون و صلح آمیز اولیه با جهان خارج به اتمام می‌رسد.

حوادث بعدی، بی عدالتی‌ها، پیچیدگی روابط بین انسانها «و اثرات آنها برروان قهرمان دیگر به وی امکان نمی‌دهند که مانند گذشته با آن دید پاك و بی آلایش قبلی به جهان خارج نگاه کند»[7]

□□□

نوباوگی دورهٔ فوق العاده پیچیده ای است، عالم درونی انسان غامض تر شده و برخوردهایی با دنیای بزرگسالان به وجود می‌آید که ارزشیابی آن از روی اراده و اختیار صورت می گیرد. در این دوره آن ساده دلی خاص کودکانه در انسان محو شده، قهرمان احساس تنهایی می کند و هرچیزی به نحوی از انحاء باعث رنج و عذاب وی می شود

جوانی دوره‌ای است که تمام صفات خوب دورهٔ طفولیت در انسان دوباره احیاء می شوند. در این دوره از نوآن ساده دلی طفولیت پدیدار شده و تعادل روحی انسان از طریق تزکیه نفس که مقدمه ای است برندامت و توبه تأمین می شود.

تولستوی در سومین قسمت اثر سه گانه خود یعنی در «جوانی» سعی می کند که تمام عواملی را که مزاحم خوب بودن انسان‌اند، ریشه کن کند.

معاشرت نیکولنکادر دورهٔ جوانی با افرادی که با او تفاوت زیادی داشته‌اند تغییرات اساسی در وی به وجود می‌آورد. این دوره را می توان مرحلهٔ جدیدی در شکل گیری جهان بینی او به شمار آورد.

تولستوی در داستان «جوانی» از نیکولنکا تصویر فردی را ارائه می‌دهد که راه پاکی و پاکدامنی را برگزیده است.

اما قهرمان به مشکلاتی که برسرراه او قرار گرفته‌اند، هنوز به طور کامل واقف نیست. نیکولنکا برای پیگیری اصول تزکیهٔ نفس هنوز از آن تحمل اخلاقی مورد نیاز برخوردار نیست، او هنوز سعی زیادی دارد که بر آداب معاشرت شبیه مردمان «Comme il Faut»باشد. اما در عین حال مشاهدهٔ زندگی رقت‌بار طبقهٔ محروم موجب شرمساری نیکولنکای جوان می شود.

در دانشگاه نیکولنکا مطمئن می‌شود که دانشجویان پیشرو در مقایسه با افراد طبقه «Comme il faut»از امتیازات زیادی برخوردارند.

«نیکولنکا متوجه می شود که این افراد از صفات وایمانی بهره‌مندند. لذا هرچند که انجمن دوستانه و شاد آنا رشك و حسد وی را برمی انگیزد، ولی کوشش می کند که به آنها نزدیك شود» (۲۱۶ و ۲۱۵ و ۲).

در اثر سه گانه، تولستوی به خواننده این امکان را نمی‌دهد تا این که نیکولنکا را در حالی ببیند که توانسته باشد برای تمام تناقضات دورهٔ جوانی خود راه حلی بیابد.

با مردود شدن قهرمان در امتحانات دانشگاه، هم دورهٔ جوانی نیکولنکا و هم اثر سه گانه تولستوی به پایان می‌رسد.

اشتباه نیکولنکا در معیار عمل قراردادن حرکات و رفتار طبقه اشراف زمانی برطرف شد که او طعم تلخ «ردشدن در امتحانات دانشگاه» را چشید. پس از این واقعه، کاذب بودن ایده آل «Comme il faut» برای وی مسلّم شد و همین امر موجب آن شد که او به جستجوی آن نوع زندگی برود که از هرگونه ریاکاری و تزویر محافل درباری مبرّا باشد.

برای نیکولنکا کشف این حقیقت نوعی تصفیه شدن از رکود معنوی حاکم برطبقهٔ درباری بود. جوانی نیکولنکا دوره‌ای است که جریان شکل گیری شخصیّت وی خاتمه می‌یابد.

تشکّل نهایی او به عقیده تولستوی فقط در صورتی میسّر است که تزکیه نفس را پیشه کند. راه تزکیه نفس راهی است که به حقیقت و یا به عبارت دیگر به مردم محروم منتهی می‌شود در سالهای دههٔ ۱۸۵۰، تولستوی به این نتیجه رسید که انجام برنامهٔ تزکیه نفس قهرمان نه تنها در دوره اوّل جوانی، بلکه در دوره دوّم آن نیز عملی نخواهد شد، به همین جهت بود که ادامه داستان «جوانی» برشته تحریر درنیامد.

اثر دیگر تولستوی تحت عنوان «صبح ملّاك» نیز

مانند اثر سه‌گانه منعکس‌کننده بیوگرافی نویسنده است.

داستان «صبح ملّاك» براساس فکر و نیّت تألیف «رُمان ملّاك روسی» به رشته تحریر درآمد ولی سیر حوادث آن به طور کامل ادامه پیدا نکرد.

«صبح ملّاك» مرحلهٔ جدیدی از جستجوی معنوی قهرمان مثبت تولستوی بوده که سعی دارد از طریق کار عملی برنامهٔ اخلاقی خود را جامه عمل بپوشاند.

قهرمان این داستان «دیمیتری نخلودوف» دانشگاه را ترك گفته تا خود را وقف زندگی دهقانان کند. او سعی دارد به زندگی کشاورزان خود سروسامانی داده، از این طبقه سالم دفاع کند. او مایل است که دهقانان را از فقر رهانیده و به آنها رضایت، سواد و امکان تحصیلات ببخشد.

نخلودوف علاقمند است که عیوب دهقانان خودرا که ناشی از جهل و خرافات هستند، اصلاح کرده، «اخلاقیّات را در آنها گسترش داده و آنها را وادار سازد که به معنویات و نیکی عشق بورزند» (۱۶۵ و۴). امّا نخلودوف با مسأله‌ای مواجه است که حتّی خود تولستوی نیز از حلّ عاقلانه آن عاجز می‌ماند.

صرف مدّت ۵ سال برای تألیف این اثر نمایانگر تلاش و جستجوی جانکاه تولستوی برای جواب دادن به این پرسش بوده که چه طور می‌توان منافع کشاورزان و مالکین را با یکدیگر تلفیق داد.

سعی و کوشش نخلودوف برای کمك و یاری به کشاورزان و علاقه وافر وی برای این که ولینعمت دهقانان خود شود با عدم اعتماد و بدگمانی آنها مواجه می‌شود.

طرد اساس روابط ارباب و رعیّتی برای نخلودوف غیرعملی و بیش از حدّ انقلابی جلوه می‌کند. نخلودوف به طور همزمان می‌خواست هم ارباب باقی بماند و هم یك انسان واقعی باشد. امّا با ارباب بودن، او نمی‌توانست منطق رعیّت را درك کرده و از منافع او جانبداری کند.

دیمیتری نخلودوف تنها راه حلّی را که در آن شرایط وجود داشت، یعنی راه‌حلّی را که در آزادساختن دهقانان و دادن زمین به آنها خلاصه می‌شد، نتوانست بپذیرد. بعدها نخلودوف قهرمان رُمان «رستاخیز» این کار را عملی ساخت.

«تولستوی در این قبیل موارد نسبت به قهرمانهای آثار خود برخوردی بی‌رحمانه دارد. او معتقد است که حقّ به جانب کشاورزان بوده و مقصّر اصلی طبقه‌ای است که قهرمان به آن وابستگی دارد».[۸]

امّا نخلودوف اذعان دارد که گناه او ناشی از آن است که هنوز به اندازه کافی تزکیه نفس نداشته و پیشنهادهای او به کشاورزان نه از جنبهٔ فداکاری، بلکه از روی خودخواهی و خودپرستی مطرح شده‌اند.

درنتیجهٔ این شکست، نخلودوف کوشش می‌نماید که به مردم زحمتکش نزدیکتر شود. مدّت زمانی درده و درمیان دهقانان زیستن به نخلودوف امکان می‌دهد که در جهت رشد اخلاقی خود قدمی فراتر بردارد.

مرحلهٔ بعدی رشد اخلاقی قهرمان مثبت تولستوی را می‌توان درسرگذشت «دیمیتری آلنین» جوان درباری اهل مسکو و قهرمان داستان «قزاقها» مشاهده کرد.

«آلنین» با این امید از مسکو به میان مردمان عادی می‌رود، چون مطمئن است که حالا اوضاع کاملاً تغییر کرده و «دیگر آن اشتباهات و پشیمانی‌های گذشته تکرار نخواهند شد، بلکه خوشبختی نویدبخش او و مردمان محروم است» (۸ و۶).

«آلنین» حالا دیگر سعی بر این دارد که از زندگی گذشته دوری جُسته و زندگی جدیدی را آغاز کند.

آرزوهای او در راه به طرف اردوگاه جنبه رُمانتیکی دارند.

او خود را جنگجویی تصور می‌کند پوشیده از گردوغبار که تازه از راه رسیده ومعشوقه‌اش دربرابر او به خاك افتاده است.

اما درواقع عکس آن اتفاق می‌افتد. آلنین مشاهده می‌کند که قزاقها انسانهای وارسته‌ای هستند و به این نتیجه می‌رسد که برای دستیابی به خوشبختی باید مانند آنها استوار ومصمم بود. آلنین نیز مانند نخلودوف قهرمان داستان «صبح ملاك» سعی می‌کند که با دنیای بیگانه نسبت به خود درهم آمیزد. اما برخلاف نخلودوف او نمی‌خواهد زندگی قزاقها را دگرگون سازد، بلکه برعکس سعی دارد که خود را بازندگی آنها وفق دهد، «زیرا زندگی قزاقها یك زندگی بی پیرایه وواقعی بود».[۹]

اما آلنین متوجه می‌شود که کسب وحدت بادنیای قزاقها امکان پذیر نیست. اونیز مانند نخلودوف نتوانست احساسات قزاقها را درك کند.

باگذشت زمان آلنین به این نتیجه می‌رسد که انسان خوشبخت فردی است که برای دیگران زندگی می‌کند.

«برای خوشبخت شدن فقط یك چیز لازم است ـ دوست داشتن، دوست داشتن همه کس وهمه چیز توأم بافداکاری بیکران، به هر طرف باید تارهای عشق را گسترانید، هرکس دربین این تارها گرفتار شد، اورا باید گرفت» (۱۰۵ و۶).

اما قزاقها فداکاری آلنین را نمی‌توانستند درك کنند و درنهایت هم درك نکردند. دوگروه اجتماعی متضاد وناسازگار بایکدیگر که آلنین وقزاقها هریك به یکی از آن دوگروه تعلق داشتند، نمی‌توانستند باهم تلفیق یافته وادغام شوند.

آلنین پس از این که عاشق ماریانا می‌شود، عقیده‌اش درمورد فداکاری تغییر می‌کند. اوچنین نتیجه می‌گیرد که هرکس که خوشبخت است، حق با اوست.

«فداکاری واین قبیل حرفها تماماً مزخرف ویاوه سرایی است، نشانه‌ای است از غرور، پناهگاهی است به منظور مصون ماندن از بدبختی ورهایی یافتن از رشك وحسد نسبت به خوشبختی دیگران، زیستن برای دیگران ونیکی کردن! چرا؟ من دیگران را دوست ندارم. فقط و فقط اورا دوست دارم. امروز نزد اوخواهم رفت وهمه چیز را به او خواهم گفت» (۱۲۴ و ۱۲۳ و ۶).

ولی آلنین موفق نشد که به آن توازن درونی دست یابد.

درسالهای دههٔ پنجاه قرن نوزده، تولستوی هنوز درآثار خود به حل تضادبین زندگی خودخواهانه وفداکاری نپرداخته بود.

نوآوری تولستوی دراین نبود که انسان «جدیدی» را جلوه گر سازد، بلکه هدف او این بود که خودانسان را بشکافد ونهانی ترین خصلتهای اورا آشکار کند.

درطفولیت هستهٔ روان انسان قابل رؤیت بوده، اما مهربانی و درستکاری دورهٔ طفولیت باگذشت زمان محو می‌شوند، زیرا درجریان زندگی، انسان اکثراً به بیراهه کشیده می‌شود. لذا هدف تولستوی عریان ساختن هستهٔ روان انسان بوده وسعی دارد که به این مهم نایل آید.

قهرمان تولستوی خود را به طور مداوم تجزیه وتحلیل کرده و کوشش دارد که به قلهٔ رفیع انسانیت نزدیکتر شود.

تولستوی قهرمانهای آثار خود را به دو دستهٔ مثبت ومنفی تقسیم می‌کند، ولی باید توجه داشت که شیوهٔ نویسندگی وی خاص خود اوست ونسبت به دیگر نویسندگان ادبیات کلاسیك از ویژگیهایی برخوردار است.

قهرمانهای مثبت تولستوی افرادی هستند که خلق وخوی آنها درحال تکامل است وسعی دارند که به مفهوم زندگی دست یابند. زندگی آنها جستجوی بی پایان است. اما درمورد قهرمانهای منفی باید متذکر شد که تولستوی به خواننده می‌فهماند که کلاً آنها را دوست ندارد، زیرا بعد معنوی آنها محدود بوده و درجستجوی حقیقت نیستند.

□□□

مسأله قهرمان مثبت، به ویژه دررمان «جنگ و صلح» جالب توجه است. دررمان مزبور حوادث زیادی اتفاق می‌افتند. خواننده باتوصیف مفصل نحوهٔ زندگی خانواده‌های روستوف، بالکونسکی، داستانهای مربوط به جنگ وتصویر زندگی جامعهٔ اشرافی آشنا می‌شود. اما تولستوی قهرمانهای مورد علاقهٔ خود را تفکیك می‌کند. این قهرمانها علاوه برناتاشا وشاهزاده خانم ماریا دروهلهٔ اول پیر بزوخوف و آندره بالکونسکی هستند.

درابتدای رمان پیروآندره درجامعهٔ آن زمان روسیه موقعیت های گوناگونی را دارند. مقابله بامحیط زندگی اشرافی اولین واساسی ترین وجه مشخصه پیر به شمار می‌رود، پیر پسر غیر قانونی آقای کنت بزوخوف است، لذا اورا فقط m-r Pierre صدا می‌زنند و نه «گراف بزوخوف» (گراف = کنت) زیرا هیکل تنومند و «نجسب» او با جو حاکم برمجلس میهمانی خانم آناپاولونا تناسبی ندارد.

او با حرکات نامتعادل خود آداب معاشرت خاص طبقه اشراف را خدشه دار ساخته است. امامهمترین چیزی که پیر را از دیگر شرکت کنندگان مجلس میهمانی متمایز می‌سازد صفات انسانی ووالای اوست.

این عدم تطبیق پیر با محیط اشرافی از ابتدای رمان به خوبی مشهود است.

مجلس میهمانی آناپاولونا با اظهار نظر عاقلانه پیر راجع به ناپلئون بناپارت و مزخرفات شاهزاده ریپولیت خاتمه می‌یابد. اما تولستوی از این نگران است که شاید خواننده متوجه نشده باشد که جریان

بحث و جدل پیر و شاهزاده ریپولیت عمداً در نظر گرفته شده و منظور از آن عدم هماهنگی پیر با محیط اشرافی است. لذا مطلب را با جملات زیر به پایان می‌برد: «آناپاولوونا و دیگران شاهزاده ریپولیت را ستودند، زیرا او توانست با نزاکت خاص اشرافی به صحبت‌های خسته کننده و برخورد غیر معقول مسیو پیر خاتمه دهد» (۲۷و۹).

حقیقت از دیدگاه تولستوی معیاری است که به وسیله آن می‌توان انسان را ارزشیابی کرد بهترین قهرمانهای رمان «جنگ و صلح» یعنی آندره بالکونسکی و پیر بزوخوف در جستجوی حقیقت هستند. آنها به اشتباهات خود پی‌می‌برند و آماده هستند که به خاطر کسب حقیقت از رفاه شخصی چشم پوشی کنند.

پیر بزوخوف در راه عروج خود با مناقشه‌ای دوگانه مواجه است: اولاً مناقشه با محیط اشرافی، ثانیاً جدال با خویشتن و یا به عبارت درست‌تر مناقشه با اصول عقیدتی و اخلاقی که براساس آنها جهان بینی اولیه وی شکل گرفته است.

هر دوی این مناقشه‌ها در ذهن قهرمان و در مراحل مختلف رمان «جنگ و صلح» منجر به تغییرات اساسی در دیدگاههای او شده‌اند. مثلا در فصلهای اولیه رمان، ناپلئون ایده‌آل پیر به شمار می‌رود، اما در فصلهای بعدی پیر دشمن ناپلئون است، لذا در مسکو اشغال شده باقی می‌ماند با این هدف که امپراطور فرانسه را معدوم سازد.

این دگرگونی افکار و عقاید در پیر ناشی از تغییر نقش عینی ناپلئون و تأثیر حوادث تاریخی در ذهن قهرمان بوده که می‌توان آن را یکی از پدیده‌های فراوانی به شمار آورد که در نتیجه مناقشه دوم صورت گرفته و باعث تحول شدید در جهان بینی پیر شده است.

«آلنین» به این نتیجه می‌رسد که باید مانند قزاقها بشود، اما پیر قدمی فراتر می‌نهد. برای پیر فریب و نیرنگی که در طبقه دربار حاکم است پس از ازدواج با الن و دوئل با دالاخوف ملموس‌تر می‌شود. این دو اشتباه جبران ناپذیر پیر در شکل گیری بینش نهایی او مؤثر واقع می‌شوند. هیجان روحی که در نتیجه برخورد با دالاخوف در پیر به وجود می‌آید منجر به اصطکاک بیشتر او با طبقه اشراف می‌شود. پس از مدتی پی‌یر مفهوم زندگی را در جامعه فراماسونری جستجو می‌کند. او به دنبال فعالیت اجتماعی بود و معتقد به نیکی، اما آن قدر بدی و دروغ در زندگی وجود داشت که او جایی برای خود در آن نمی‌یافت.

پیر معتقد به تزکیه نفس بود و راههای تغییر ساخت اجتماعی را براساس ایده‌آلهای اخلاقی، نیکی و حقیقت جستجو می‌کرد. سعی و کوشش او در دگرگون ساختن محتوای جامعه فراماسونری و سوق دادن این جامعه به سمت فعالیت برای خوشبختی عموم مردم به یأس مبدل می‌شود. او مشاهده کرد که فراماسونرها انسانهای ضعیف و پستی هستند، مسایل حق و حقیقت مورد توجه آنها نبوده، «بلکه فقط به مسایل دنیوی و رفاه شخصی می‌اندیشند» (۱۷ و ۱۰).

در طرح ارائه داده شده توسط وی به منظور تغییر محتوای جامعه فراماسونری، او اعضاء این جامعه را به فعالیت اجتماعی، تربیت سالم جوانان، گسترش دادن ایده‌های اخلاقی و رفاه انسانها در تمام دنیا دعوت کرد. اما نطق آتشین او راجع به سازماندهی جامعه برمبنای اصول جدید یعنی نیکی، حقیقت و انساندوستی برای اعضاء لژ فراماسونری که متکی به تزویر، ریاکاری، چاپلوسی و ظاهر سازی بودند، قابل قبول نبود.

شکست طرح پیشنهادی پیر منجر به بحران روحی او شد. اما با شرکت در جنبش ملی برعلیه تجاوزگران فرانسوی بحران مزبور دروی فروکش کرد.

درک نیروی خلق و اعتقاد پیدا کردن به آن باعث شرکت فعال پیر در زندگی اجتماعی و الهام بخش مبارزه او علیه جهالت پرستی شد.

گرداب حوادثی که پیر در آن گرفتار آمده بود به او کمک کرد تا در جریان مسایل غامضی که قبلاً برای او قابل هضم نبود، قرار گیرد. با مشاهده کشاورزانی که به عنوان سربازان داوطلب در احداث استحکامات جنگی همکاری می‌کردند، پیر تحولی فاحش یافت.

پیر پس از این واقعه، گویا از نو چشم به دنیا گشود و غامض‌ترین مسایل برای او دیگر ساده و واضح می‌نمود.

«با مشاهده این افراد، پیر سربازان مجروح شده در موژایسک را به خاطر آورد و فهمید که آن سرباز که می‌گفت فرانسویها می‌خواهند تمام مردم روسیه را روی هم انباشته سازند چه منظوری داشت. چهره این افراد ریشو که در میدان جنگ مشغول فعالیت بودند، تأثیری عمیق برروحیه پیر گذاشت» (۱۹۱و۱۱).

پیر در میدان جنگ بارادینو حقیقت بزرگی را فهمید. از میدان جنگ، او وارد انبوه سربازان می‌شود. در حالی که سخت گرسنه و خسته است همراه با سربازان در کنار خرمن آتش می‌نشیند و از غذای آنها تناول می‌کند. به نظرش می‌آید که غذای سربازان لذیذترین غذایی بوده که در تمام عمرش خورده است. بین او و سربازان رابطه مستحکمی برقرار می‌شود مسائل شخصی پیر از طریق مشارکت وی در مبارزات ملی و میهنی حل و فصل می‌شوند. رابطه پیر با مردمان عادی رابطه‌ای است برابر و در ذهن او دو اندیشه حکمروایی دارند:

۱ـ آن تیره روزی را که سرزمین روسیه به آن دچار شده فقط باید با مردم عادی تقسیم کرد. و فقط آنها هستند که بار این مصیبت را به دوش می‌کشند.

۲ـ ارتباط با جامعه اشرافی را برای همیشه باید گسست.

تغییر افکار و عقاید پی‌یر در ایام اسارت وی دلیل دیگری است بر نزدیک شدن او به طبقهٔ محروم. تولستوی پس از این که قهرمان خود را درمعرض سخت‌ترین آزمایشهای زندگی قرار می‌دهد، او را با پلاتون کاراتایف آشنا ساخته و نشان می‌دهد که چه طور تحت تأثیر او در پی‌یر تجدید حیات معنوی صورت می‌گیرد.

بینش جدید پی‌یر از دیدگاه تولستوی پیام‌آور آزادی درونی، فارغ بودن روان از شرایط خارجی بوده و این راهی است که مستقیماً به انجیل ختم می‌شود: «خداوند در درون شما است» یعنی همان اصلی که بعدها محور موعظهٔ تولستوی قرار گرفت. آن موعظه این بود که در برابر ظلم نباید به زور متوسل شد.

پلاتون کاراتایف از دیدگاه پی‌یر قادر بود زندگی را با تمام مظاهر آن دوست داشته باشد. کاراتایف پاکی و آرامش روان را بدون توجه به سرنوشت دردناک خود حفظ کرد.

«پلاتون کاراتایف در ذهن پی‌یر برای همیشه به عنوان گرانبهاترین انسان باقی ماند» (۴۸ و ۱۲).

«از دیدگاه پی‌یر او سمبل سادگی وحقیقت بود» (۵۰ و ۱۲).

پی‌یر که در تمام عمر خود به دنبال آرامش روحی بود در مدت اسارت با نهایت محرومیتها دست به

■ صرف مدت پنج سال از عمر برای تألیف داستان «صبح ملاك» نمایانگر تلاش و جستجوی جانکاه لئون‌تولستوی برای جواب دادن به این پرسش است که چگونه می‌توان منافع کشاورزان و مالکین را با هم تلفیق کرد.

■ نوآوری تولستوی در این نبود که انسان «جدیدی» را جلوه گر سازد، بلکه هدف او این بود که خود انسان را بشکافد و نهانی‌ترین خصلتهای او را آشکار کند.

■ مرحله‌ای دیگر از رشد اخلاقی قهرمان مثبت لئون‌تولستوی را می‌توان در سرگذشت «دیمیتری آلنین»، جوان درباری اهل مسکو و قهرمان رمان «قزاقها» مشاهده کرد.

■ حقیقت از دیدگاه تولستوی معیاری است که به وسیلهٔ آن می‌توان انسان را ارزیابی کرد؛ بهترین قهرمانهای رمان «جنگ و صلح» ـ یعنی آندره بالکونسکی و پیربزوخوف ـ در جستجوی حقیقت.



گریبان شد.

«او آرامش روحی و به توافق رسیدن با خویشتن را بدون این که خودش متوجه شده باشد فقط از طریق ترس از مردن، از طریق محرومیت کشیدن و از طریق تمام صفاتی که در کاراتایف بود، به دست آورد» (۹۷ و ۱۲).

تولستوی با توصیف حالات درونی پی یر سعی دارد ایده مورد نظر خود را که همانا خوشبختی درونی انسان است، گسترش دهد. به نظر نویسنده خوشبختی فقط از طریق آزادی کامل روان، آرامش و آسودگی خاطر بدون توجه به شرایط جهان خارج تأمین می شود. مثلاً هرچه شرایط زندگی برای پی یر سخت تر می شد، به همان نسبت احساس شادی و نیروی زندگی در او افزایش می یافت.

با این احساس نیروی درونی، «صفات اخلاقی غنی»، «آماده بودن برای هر نوع فداکاری» همراه با سادگی او و که «هرچه از او درخواست می کردند، می پذیرفت و توأم با نیروی جسمی زیادی که داشت و از آن در انجام کارها بهره می گرفت، احترام اطرافیان را نسبت به خود برانگیخته بود» (۹۸ و ۱۲).

با مراجعت از اسارت، پی یر دیگر طرفدار عقاید پلاتون کاراتایف نبود. ایدهٔ کاراتایف راجع به این که در برابر ظلم نباید به زور متوسل شد برای او قابل پذیرش نبود.

پی یر به مراتب ساده تر شده بود. او تبدیل به فردی شده بود دقیق، تیزهوش، مصمم و پرانرژی. پی یر احساس می کرد که در او مرکز ثقلی به وجود آمده که قبلاً فاقد آن بوده است.

پی یر چنین احساس می کرد که در درون او محکمه‌ای وجود دارد که طبق قوانین ناشناخته‌ای حتی برای خود او، انجام کارهای نیک را توصیه و از مرتکب شدن به اعمال ناصواب او را برحذر می دارد.

تحول به وجود آمده در پی یر ناشی از آن بود که او زندگی واقعی و مردم را شناخت و در معرض حوادث زیادی قرار گرفت. زندگی برای پی یر به گونه‌ای دیگر تجلی یافت، در او ارادهٔ مبارزه با ظلم اجتماعی پدیدار شد.

در ابتدای رُمان «جنگ و صلح» ملاحظه می شود که قهرمان دیگر رُمان مزبور، یعنی آندره بالکونسکی نیز با طبقهٔ دربار در حال مناقشه است.

اما به نظر آندره بالکونسکی حل مناقشه فقط از طریق احراز قدرت و ابراز شجاعت در جنگ میسر است.

بین آندره بالکونسکی و پچورین قهرمان لرمانتوف در کتاب او تحت عنوان «قهرمان عصر ما» از نظر خصوصیات اخلاقی شباهت زیادی وجود دارد.

«تمام افرادی که آندره بالکونسکی را می شناختند به دو گروه مخالف هم تقسیم می شدند: یك گروه او را دوست داشته و شیفتهٔ او بودند، اما گروه دیگر از او تنفر داشته و او را به خاطر تکبر و غرورش مورد تمسخر قرار می دادند. اما هر دو گروه مایل بودند که با او روابط خوبی داشته باشند. به عبارت دیگر آندره بالکونسکی برای عدهٔ معینی از مردم ماسك را از صورت خود بر می داشت و در نزد آنها انسان ساده ای می نمود»[۱۰].

آندره بالکونسکی از اولین صفحات رُمان به عنوان فرد برجسته عصر خود متمایز می شود. عروج معنوی آندره از زمانی آغاز می شود که در او نسبت به نحوهٔ زندگی طبقهٔ اشراف احساس عدم رضایت به وجود می آید.

ما با او در مجلس میهمانی خانم آناپاولوونا آشنا می شویم. در چهرهٔ او آثار خستگی و افسردگی هویدا است. او به پی یر می گوید: «از این نحوهٔ زندگی خسته شده ام. این زندگی مطابق میل من نیست» (۳۱ و ۹).

اصطکاك اخلاقی ـ روانی اولیه که با آن راهِ اندوهبار آندره بالکونسکی آغاز می شود برای رشد معنوی بسیاری از جوانان پیشرو طبقهٔ اعیان دورهٔ دکابریست ها[۱۱] مصداق دارد.

آندره بالکونسکی از نظر ظاهر فردی آرام ولی در باطن مملو از شور و هیجان است. شجاعت، شهرت پرستی و ایفاء نقشی ارزنده در جامعه محور آرزوهای او را تشکیل می دهند.

یأس عمیق از نحوهٔ زندگی طبقهٔ درباری در او منجر به بوجود آمدن خشم و میل به پیدا کردن راه حلی اساسی برای نجات از افکار و عقاید ضد و نقیض می شود.

تولستوی از زبان قهرمانهای خود فرومایگی جامعهٔ درباری را تشریح می کند، زیرا افراد سالمی مانند پی یر و آندره در آن جامعه نمی توانند از رضایت خاطر بهره مند شوند. بررسی بعدی شخصیت آندره بالکونسکی در ارتباط است با عملیات جنگی که او در آن مشارکت فعال دارد.

«با وجودی که شاهزاده آندره مدت زیادی نیست که روسیه را ترك کرده ولی در همین مدت تغییرات زیادی در او به وجود آمده است. در چهره، حرکات و راه رفتن او دیگر آن تظاهر، خستگی و تنبلی قبلی مشاهده نمی شد. او تبدیل به انسانی شده بود که تمام اوقاتش به کارهای مهم و ارزنده می گذشت. در سیمای او اظهار رضایت از خویشتن و از دیگران هویدا بود. لبخند و نگاه او شادتر و گیراتر شده بود» (۱۵۱ و ۹).

ژنرال کوتوزوف عزّت نفس و جوانمردی آندره را مورد ستایش قرارداد. در شهر «بورن» او به عنوان یك فرد وطن پرست و یك افسر وفادار به میهن در صحبت با دیپلمات بی بیلین متمایز می شود.

هنگامی که خبر رسید که پل تابور در شهر وین به تصرف فرانسویها درآمده است، بالکونسکی از این خبر به شدت متأثر شد. او بلافاصله شهر «بورن» را ترك می کند، زیرا متوجه می شود که خطر عظیمی ارتش روسیه را تهدید می کند، لذا به نصیحت بی بیلین که سعی دارد او را از این عمل بازدارد و به او تفهیم کند که عملیات قهرمانانه را باید به دیگران محول کرد، توجه نمی کند. بی بیلین به او می گوید: «وظیفه شما این است که خود را حفظ کنید، شما می توانید با ما و به هر کجا که سرنوشت اندوهبار ما را هدایت کند، بیایید. می گویند که به شهر اُلموتس می رویم. اُلموتس شهر بسیار جالبی است. ما به اتفاق شما و در کالسکهٔ من به راحتی به آنجا خواهیم رفت» (۲۰۰ و ۹).

احساس مسئولیت و استواری بالکونسکی در اولین جنگ آشکار می شود.

در جنگ «شنگرابن» شاهزاده آندره «احساس می کرد که نیرویی غلبه ناپذیر او را به جلو هدایت کرده و از این بابت بسیار مسرور بود» (۲۲۶ و ۹).

در اولین دورهٔ جنگ سال ۱۸۰۵ احساس وطن پرستی بالکونسکی با شهرت طلبی و احراز قدرت توأم بود. قبل از جنگ «شنگرابن» بالکونسکی آرزومند شهرت است، زیرا چنین تصور می کند که بدون شهرت قادر به زیستن نیست. در آن زمان او هنوز ناپلئون را یك قهرمان واقعی می دانست. اما در جنگ «شنگرابن» آندره به آن قدرت و شجاعت مورد نظر خود دست نمی یابد. درنظر او ناپلئون دیگر یك قهرمان محسوب نمی شود و تصورات رُمانتیك و مجرد پیرامون عملیات قهرمانانه در ذهن او ناپدید می شوند. حالا دیگر قهرمان واقعی در نظر او «سروان توشین» است که توانسته با عقل و درایت خود سربازانی را که در معرض خطر قرار گرفته بودند، نجات دهد.

در آستانهٔ جنگ «اوسترلیتس» در وجود آندره بالکونسکی دوباره میل به شهرت و قدرت احیاء می شود. پس از جنگ «اوسترلیتس» آندره تصمیم می گیرد که به منزل برگردد و از خدمت در ارتش کناره گیری کند، اما روح جستجوگر او نمی توانست در ده «باگوچاروف» آرام بگیرد. دوباره احساس جدایی از خویشتن در وجود آندره پدیدار می شود. بالکونسکی در ده «باگوچاروف» با روی گرداندن از آرزوهای قلبی مانند شهرت طلبی، احراز قدرت و شك و تردید پیدا کردن به وجود عدالت فقط به حل و فصل مسایل شخصی و سروسامان دادن به زندگی خود می پردازد. بالکونسکی در این دوره از زندگی خود از تئوری کاذب و بی‌رحمانه‌ای طرفداری می کرد که همانا تأیید نظام اجتماعی موجود، نفی عشق، نیکی و از خودگذشتگی بود. نظریات آندره بالکونسکی در صحبت با پی یر که می گفت: «اگر مردم عادی را کتك می زنند و یا این که به سیبری تبعید می کنند مسألهٔ چندان مهمی نیست» (۱۱۴ و ۱۰) و یا دیگر اظهارات او با عقاید باطنی وی مغایرت دارند، زیرا بالکونسکی فردی نوعدوست و با انصاف بود. تولستوی خاطرنشان می سازد که در این بحث و جدل پی یر که معتقد به نیکی و حقیقت و ایمان است برحریف خود غلبه داشته و بر او تأثیر می گذارد.

پس از دیدار با ناتاشا تحولی شگرف در آندره به وجود می آید. عروج بعدی قهرمان تحت تأثیر عشق به وجود آمده در قلب او، ادامه می یابد.

عشق آندره به ناتاشا، عشقی بزرگ و عمیق بود، لذا هنگامی که خبر مربوط به خیانت ناتاشا را شنید، شدیداً منقلب شد.

بر باد رفتن امیدها و آرزوها و دانستن این امر که رقیب او انسان پست و فاسدی است، برای آندره اندوهی جانکاه بود.

با آغاز مجدد عملیات جنگی علیه ناپلئون، احساس وطن پرستی دوباره در وجود آندره بالکونسکی بیدار می شود. آندره دوباره در جنگ شرکت کرده و سمت آجودانی سرفرمانده کوتوزوف را کسب می نماید. کوتوزوف مفتون پشتکار و انضباط وی

می شود.

هنگامی که کوتوزوف وی را به قرارگاه اصلی احضار کرده و به او پیشنهاد می کند که در نزد او باقی بماند، آندره این پیشنهاد را نمی پذیرد. او به کوتوزوف می گوید:

«من به سربازان و افسران عادت کرده و آنها را دوست دارم، فکر می کنم که آنها هم مرا دوست داشته باشند، لذا نمی توانم از آنها جدا شوم»(۱۷۱و۱۱).

بالکونسکی دیگر به دنبال شهرت‌طلبی و احراز قدرت نبوده، بلکه هدف او در قلع و قمع دشمن متجاوز خلاصه می شد.

در ذهن آندره بالکونسکی همان وطن‌پرستی و از خودگذشتگی که پی یر در آستانهٔ جنگ با رادینو در وجود سربازان مشاهده کرده بود، پدیدار می شود.

در آستانهٔ جنگ با رادینو آندره بالکونسکی با مشاهدهٔ از جان گذشتگی سربازان و افسران به این حقیقت پی برد که اهداف قبلی او تا چه اندازه پوچ و بی‌مقدار بوده‌اند. آندره بالکونسکی در اواخر سال ۱۸۱۲ کشته می شود. این زمان با تشکیل انجمن‌های سرّی دکابریستها مقارن است.

تولستوی در حالی که قهرمان موردعلاقه خود را ازتوفان حوادث عبور می‌دهد و کامیابی و شکست و خوشحالی و رنج او را در جستجوی کسب ارزشهای حقیقی زندگی نشان می‌دهد، خاطرنشان می سازد که آندره بالکونسکی قبل از فرارسیدن مرگ به حقیقت و مفهوم واقعی زندگی دست یافت.

آندره بالکونسکی مفهوم واقعی زندگی را در عفو و بخشش و دوست داشتن مردم کشف کرد.

قهرمانهای اصلی «جنگ و صلح» یعنی آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف برغم گوناگون بودن برخی از خصوصیّات فردی از نظر بعضی جنبه‌های اخلاقی و معنوی دارای وجه اشتراك‌اند. آنها شخصیّتهای پیچیده‌ای هستند که از بُعد معنوی بسیار قوی برخوردارند.

آنها نمایندگانی هستند از طبقهٔ اشرافی ابتدای قرن نوزدهم که با سنّتهای ارتجاعی طبقهٔ خود به مخالفت برخاستند.

انتقادهای آنها از معیارهای حاکم بر طبقهٔ اعیان منجر به اصطکاك آنها با این طبقهٔ ارتجاعی شد.

در رُمان «جنگ و صلح» مسیر زندگی آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف تا اندازهٔ زیادی در نتیجهٔ همین برخوردها و عدم رضایت آنها از طبقه‌ای که خود به آن تعلّق داشتند، تعیین می شود.

هر دو نفر آنها از اوّلین لحظه ورود به تالار میهمانی آناپاولوونا نسبت به دیگر افراد طبقهٔ درباری از نظر اخلاقی متمایز می شوند.

ناپلئون بناپارت در نظر پی‌یر و آندره شخصیّتی بزرگ است، امّا به تدریج نحوهٔ عملکرد او نیز مورد انتقاد هر دو قهرمان قرار می‌گیرد.

از اوّلین صفحات رُمان مسیر زندگی آندره و پی‌یر مشخّص شده است. پی‌یر با آن فلسفه‌بافی‌های بی‌هدفش، در مقابل دوست بزرگتر خود یعنی آندره سُست و مبهم است. امّا آندره بالکونسکی مرد عمل بوده و نقشی را که باید در زندگی ایفاء کند، به خوبی دریافته است.

هنگامی که پی‌یر در ده «باگوچاروف» به ملاقات آندره می‌رود بین آنها صحبتهایی جدّی پیرامون زندگی انسانها مطرح می شود. از صحبتهای آن دو خواننده درمی‌یابد که آنها افرادی متفاوت هستند. پی‌یر راجع به دوئل خود و برنامه‌هایی که برای بهبود زندگی کشاورزان دارد برای دوستش تعریف می کند. تنها آرزوی پی‌یر در زندگی نیکی کردن به مردم است.

پی‌یر مملو شده است از جنب و جوش و عجله دارد که این شور و هیجان را به دوستش منتقل نماید. از لحن کلام آندره در صحبت با پی‌یر چنین برداشت می‌شود که او با عقاید دوستش موافق نیست، امّا صحبتهای هیجان‌انگیز پی‌یر بر او تأثیر می گذارد.

آندره بالکونسکی دررابطه با جستجوی مفهوم زندگی سختگیر است. او نمی‌خواهد خویشتن را بفریبد، بلکه در جستجوی حقیقت محض است.

در یکی از وقایع اصلی رُمان یعنی صحنهٔ جنگ با رادینو تولستوی قهرمانهای اصلی خود را با تودهٔ زحمتکش مواجه می‌سازد. هر دو قهرمان در جنگ علیه متجاوزین فرانسوی شرکت کرده و با سربازان و چریکهای ملّی از نزدیك آشنا می‌شوند.

سربازان و نیروهای داوطلب ملّی با آن سادگی و بی‌آلایشی خود تأثیری عمیق بر روحیهٔ هر دو قهرمان باقی می گذارند.

هرچند که مسیر زندگی پی‌یر و آندره یکسان نبوده ولی دو قهرمان به یك نتیجه می‌رسند که ماحصل آن در این عبارت نهفته است: زندگی کردن برای خویشتن ارزشی نداشته، بلکه باید برای مردم زیست.

بدین ترتیب نمایندگان ایدئولوژی عصر خود یعنی آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف در مسیر زندگی خود شاهد سختی‌ها و مرارتهایی بودند که ملّت روسیّه در جریان حملهٔ فرانسویان متحمّل شده بود.

تولستوی با ابداع قهرمانهای مثبت از افراد پیشرو طبقهٔ اشراف، شخصیّت‌هایی را تصویر می کند که دارای بینش وسیع بوده و علاقمند هستند که نقش خود را در زندگی دریافته و منافع خود را با منافع تودهٔ محروم درهم آمیزند.

■ پی‌نویس:

۱ـ ب ـ بور سوف. «لئون تولستوی، جستجوهای عقیدتی و روش خلاق» مسکو، سال ۱۹۶۰، صفحه ۹۲.

۲ـ کواس ـ یك نوع نوشیدنی مخصوص روسیّه است.

۳ـ در روسیه معمولاً مردم یکدیگر را با اسم و اسم پدر صدا می‌زنند. به کاربردن اسم تنها در بین افراد خانواده و دوستان نزدیك معمول است. اما درمورد بالا منظور نیکولنکا از به کار بردن عبارت «نه، اصلاً» ناتالیا ـ تحقیر آن زن بوده است.

۴ـ ل. ن ـ تولستوی. «مجموعهٔ آثار» ـ انتشارات دولتی آثار ادبی، مسکو، جلد یك، صفحهٔ ۳۸. از این جا به بعد، در متن مطلب هرجا که از آثار تولستوی نقل قول می‌شود، شمارهٔ جلد و صفحهٔ کتاب موردنظر در پرانتز قید می‌شود.

۵ـ یا. ن. کوپر یانووا. «تولستوی جوان». تولا، سال ۱۹۵۶، صفحهٔ ۲۹.

۶ـ ب. بورسوف. «لئون تولستوی. جستجوهای عقیدتی وروش خلاق»، صفحهٔ ۹۷.

۷ـ یا. بلینکیس. «در مورد آثار ل. ن. تولستوی». لنینگراد، سال ۱۹۵۹ ـ صفحهٔ ۳۶ـ۳۵.

۸ـ ب. بور سوف. «لئون تولستوی. جستجوهای عقیدتی وروش خلاق» ـ انتشارات دولتی آثار ادبی، مسکو، سال ۱۹۶۰ ـ صفحهٔ ۲۴۱.

۹ـ ن. ن. استراخوف. «مقالات انتقادی دربارهٔ ای. س. تورگنیف و ل. ن. تولستوی» ـ صفحهٔ ۱۵۵.

۱۰ـ آ. صبورف. «جنگ و صلح ـ ل. ن. تولستوی» انتشارات دانشگاه دولتی مسکو، سال ۱۹۵۹ ـ صفحهٔ ۲۰۸.

۱۱ـ دکابریستها عده‌ای از افسران جوان طبقهٔ درباری بودند که در سال ۱۸۲۵ در زمان الکساندر اول، تزار روسیه علیه ظلم اجتماعی و حکومت استبدادی قیام کردند. این افسران سرانجام دستگیر و عده‌ای از آنها اعدام و عده‌ای دیگر به سیبری تبعید شدند.

■ قهرمان مثبت لئون تولستوی مرحلهٔ جدیدی را در رشد و گسترش «سرگذشت انسانهای جوان» قرن نوزدهم به وجود آورده است؛ جدایی قهرمانهای مثبت تولستوی از طبقهٔ خود در مقایسه با «آدمهای زیادی» لرمانتوف و تورگنیف شکل فعالتری به خود می گیرد.

■ تولستوی در داستان «جوانی» از شخصیت اصلی داستانش، یعنی «نیکولنکا» تصویر انسانی را نشان می‌دهد که راه پاکی و پاکدامنی را برگزیده است.

■ لئون تولستوی خود از طبقهٔ اشراف بود، اما نیروی نبوغ ادبی به وی امکان داد تا دیدگاه طبقاتی را به کنار نهاده و به ارزشهای اخلاقی طبقهٔ خود که برای جامعه مضر بودند، بی‌اعتنا شود.

■ داستان «صبح ملّاك» مرحلهٔ جدیدی از جستجوی معنوی قهرمان مثبت در آثار تولستوی است، که سعی دارد از طریق کار عملی برنامهٔ اخلاقی خود را به مرحلهٔ اجرا بگذارد.



چگونگی تهیه و تألیف «فرهنگ چینی به فارسی»

● ابراهیم‌زاده گرجی

■ پیش بینی می شود فرهنگ چینی به فارسی دارای ۳ هزار صفحه با ۳ میلیون کلمه باشد و واژه‌های سیاسی، نظامی، علمی و... را در بر می گیرد

اوائل اسفند در نیمروزی نسبتاً سرد که هنوز که که برف این جا و آن جا زیر پرده نازکی از دود به چشم می خورد، راهی موسسه لغت نامه دهخدا شدیم. ضمن مراجعه به بخش اصلی ساختمان و حال و احوالی با دکتر غلامرضا ستوده معاونت موسسه، با هم به ساختمانی رفتیم که فرهنگ چینی به فارسی با همت آقای «زین یان شن» از استادان بخش فارسی دانشگاه پکن و رئیس این بخش مراحل آخر تألیف خود را می گذراند.

اتاق آقای زین یان شن ساده است با میز تحریری و یك صندلی و مقداری کاغذ روی میز و پنجره ای که رو به حیاط مشجر باغ، که اینك در خواب زمستانی است، باز می شود.

دومین بار است که وی را می بینم. آشنایی اولیه ما در کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی آن هم در سالن تئاتر دست داد و همان جا قرار تهیه این گزارش و معرفی فرهنگ چینی به فارسی را گذاشتیم.

زین یان شن آدمی است مثل همه چینیها با قدی متوسط و نسبتاً چاق و خوش برخورد. می تواند فارسی را به راحتی صحبت کند.

حاصل توضیحات ایشان و دکتر ستوده در پیرامون مراحل تهیه و تالیف وچاپ فرهنگ چینی به فارسی را می خوانید:

زین یان‌شن ضمن ابراز خوشحالی از این گفت‌وگو که حاصل آن معرفی کار چندساله و چگونگی شکل گیری یك فرهنگ است وبا اشاره به سابقه دیرین تمدنهای ایران و چین وهمکاریهای سابقه‌دار دو ملت، به عصر حاضر باز می‌گردد و روابط فرهنگی دانشگاههای پکن و تهران را شرح می‌دهد، و این که در ۱۰ سال اخیر به ویژه با تبادل استاد و دانشجو و ترجمه آثاری از زبانهای فارسی و چینی این روابط گسترش یافته است. نکته مهم این که در ماه می سال گذشته «مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران» نیز در دانشگاه پکن تأسیس شد. وی افزود: زمینه‌های افزایش ارتباط بین دو کشور، نیاز به آشنایی فرهنگ و زبان را فراهم ساخت که احساس شد تدوین لغت‌نامه‌هایی می تواند نقش اساسی در آشنایی دو ملت با یکدیگر داشته باشد. لذا از ۱۹۷۷ این کار آغاز شد و استادان بخش فارسی دانشگاه پکن اولین فرهنگ فارسی به چینی را طی سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸ تألیف کردند و استادانی از دانشگاه تهران «دکتر محمدجواد شریعت» و «دکتر غلامرضا ستوده» اصلاح و ویراستاری آن را برعهده داشتند. این فرهنگ در سال ۱۹۸۱ برای اولین بار در ۳ هزار نسخه به طبع رسید که با استقبال گسترده دانش‌پژوهان مواجه و در سال ۱۹۸۷ از سوی دانشگاه پکن و مدرسه علوم اجتماعی و طبیعی این شهر به عنوان بهترین کتاب در فرهنگ نویسی برگزیده شد.

فرهنگ فارسی به چینی با ۳ هزار صفحه دارای ۵۰ هزار عنوان و مجموعاً ۳ میلیون کلمه است ودر سال ۱۹۹۰ نیز با ۳ هزار نسخه تجدید چاپ شد.

با تألیف و انتشار فرهنگ فارسی به چینی، فراهم آوردن فرهنگ چینی به فارسی نیز مورد توجه قرار گرفت. لذا پس از تبادل نظرهایی، در سال ۱۹۸۸ قراردادی بین مؤسسه لغت‌نامه دهخدا از طرف دانشگاه تهران و دانشگاه پکن امضاء و کار رسمی تالیف آن از سال ۱۹۸۹ شروع شد. اساس توافق برچند اصل بوده است: سرمایه‌گذاری مشترك دو دانشگاه به نسبت مساوی (ابتدا هزینه این کار ۸۰ هزاردلار برآورد شده بود.) تالیف مشترك، برخورداری مشترك از حاصل کار به نسبت تامین هزینه،چاپ همزمان در تهران و پکن.

در این جا دکتر ستوده توضیح می دهد که در تالیف فرهنگ چینی به فارسی سهم اصلی کار از آن استادان بخش فارسی دانشگاه پکن و افرادی از نشریات چینی است. به همین دلیل آقای زین یان شن محور اصلی تهیه و تدوین این فرهنگ محسوب می شود که برای ۶ ماه مهمان موسسه لغت‌نامه دهخدا خواهند بود.

وی می افزاید که کار استادان ایرانی در زمینه ویرایش هر دو فرهنگ چینی به فارسی و فارسی به چینی، گردآوری شواهد فارسی، تطبیق اصطلاحات و ضرب المثلهای متداول در زبان چینی مندرج در فرهنگهایی به زبان انگلیسی و عربی است یا با توجه به همکاران چینی که از فرهنگ فارسی آگاهند و می توانند منظور خود را واضح بیان کنند، بهترین کلمه مورد نظر انتخاب می شود.

زین یان شن در ادامه می افزاید: فرهنگ چینی به فارسی در دست تالیف، فرهنگی است با حجم متوسط و مورد استفاده در دانشگاهها با ۵ هزار عنوان که پیشبینی می شود دارای ۳ هزار صفحه با ۳ میلیون کلمه شود.

این فرهنگ حاوی واژه‌های سیاسی، نظامی، اقتصادی، علمی (ریاضی، فیزیك، نجوم و...) و... است. وهمچنین دارای یك ضمیمه شامل نام کشورها، پایتختها، سلسله‌های چینی، واحدهای اندازه گیری چینی و ... خواهد بود.

در توضیح عنوان‌بندی این فرهنگ می گوید برای مثال «دل» که یك کلمه تصویری در زبان چینی دارد با ترکیباتش زیر عنوان «دل» آورده شده است. و برای تفهیم هرکلمه تصویری نیز از زبان چینی و معادل فارسی آن شاهد آورده می شود. یادآوری می شود که به علت تصویری بودن زبان چینی به زبان لاتین آوانویسی نیز می شود.

برای تألیف این فرهنگ یك برنامه پنج ساله از سال ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۳ در نظر گرفته شد به این ترتیب که سه سال اول (۱۹۸۹ـ۱۹۹۱) برای تالیف اختصاص یافت و از سال ۱۹۹۲ـ۱۹۹۳ برای حروف‌چینی I. B. M در نظر گرفته شد. امیدواریم که در سال ۱۹۹۴ این فرهنگ چاپ و منتشر شود.

اما گروه کار چینی ۸ نفر می شوند که ۳ نفر از دانشگاه پکن و ۵ نفر نیز از کارمندان رادیو پکن‌اند. و از طرف ایران نیز ۳ استاد برای اصلاح و ویرایش معرفی شده اند. «دکتر سیدمحمد ترابی» قسمت عمده این کار را برعهده دارند. دو همکار دیگر عبارتند از خانم دکتر «مهیندخت صدیقیان» و دکتر «مظفر بختیار». البته ویرایش با همکاری دو کمیته صورت می گیرد که در نهایت، کارهای انجام شده در این دو کمیته مورد بحث و بررسی نهایی قرار می گیرند. لذا کار این فرهنگ با مراقبت دقیق علمی پیش می‌رود. این نکته نیز اضافه شود که فرهنگ فارسی به چینی مجموعاً ۳۳ حرف دارد. کار تدوین آن تا ماه مارس ۱۹۹۱ پایان می‌یابد و در ماههای دیگر این سال استادان چینی ضمن یك بررسی همه‌جانبه کار، در صورت لزوم برآن واژه‌های لازم را خواهند افزود.

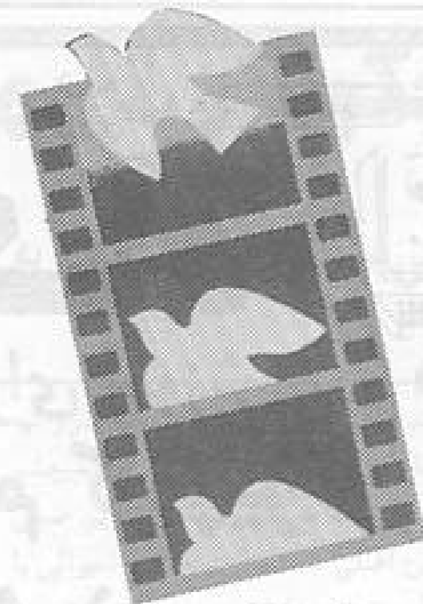
تاکنون کار اصلی تمام شده، اما مرور مجدد آن مانده و اصلاحاتی که باید صورت گیرد. این نکته را متذکر می شود که اصطلاحات و واژه‌های متداول بعد از انقلاب اسلامی در زبان فارسی نیز در فرهنگ چینی به فارسی آمده است.

اما برای فرهنگ فارسی به چینی ضمیمه‌ای از این واژه‌ها فراهم می شود تا به آن الحاق شود.

در پایان دکتر ستوده معاونت موسسه لغت‌نامه دهخدا ضمن ذکر خیر از دو تن از همکاران در تالیف این دو فرهنگ «هان یای خی» که در نیمه راه این کار فوت کرد و «جان خون نین» که دچار ضعف جسمی اند افزود: بنا بود قبل از تجدید چاپ فرهنگ فارسی به چینی در آن تجدید نظری صورت گیرد، به ویژه واژه‌های متداول بعد از انقلاب اسلامی به آن اضافه یا به صورت متممی با آن همراه شود. اما چون فرصت کافی در اختیار نبود ومتقاضی نیز زیاد بود، لذا به همان صورت نخستین چاپ شد. البته اشتباهاتی در هر کاری پیش می‌آید. اما تا آن‌جا که بنده مراجعه کردم، اشتباهاتی که ضرورت به هم خوردن فرهنگ را در پی داشته باشد، مشاهده نشد.

ما نیز امیدواریم با عرضه فرهنگ چینی به فارسی به دنبال چاپ فرهنگ فارسی به چینی زمینه همکاریهای فرهنگی دو ملت کهن سال ایران و چین هر چه بیشتر گسترش یابد.

به نقل از «کیهان هوایی» شماره ۹۲۶



ارائه به موقع کپی فیلمهای شرکت کننده در جشنواره بین المللی فیلم فجر

برای شرکت در دهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر، ارائه به موقع کپی فیلمهای شرکت کننده ضروری است.

روابط عمومی جشنواره بین المللی فیلم فجر ضمن اعلام این مطلب افزود: «باتوجه به اینکه جشنواره فیلم فجر همواره در روزهای پایانی مهلت مقرر برای شرکت فیلمهای ایرانی در جشنواره با مشکلاتی مواجه بوده، مصمم است براساس مقرراتش مهلت پذیرش فیلمها را تا تاریخ ۱۵ دی ماه جدا رعایت کنم»

در این اطلاعیه همچنین آمده است: مسئولین جشنواره فیلم فجر انتظار دارند که کلیهٔ تولید کنندگان در صورت تمایل به شرکت فیلمهایشان در جشنوارهٔ دهم، کپی این فیلمها را (اعم از کپی کار، کپی صفر و کپی آماده) تا مهلت مقرر به دبیرخانه جشنواره ارائه دهند تا پس از ملاحظه هیئت انتخاب، لابراتوارها فرصت کافی برای چاپ کپیهای مورد نظر تا پنجم بهمن ماه داشته باشند و دفتر جشنواره فیلم فجر هیچگونه مسئولیتی در خصوص شرکت فیلمهایی که کپی آنها بعد از پانزدهم دی ماه سال جاری ارائه شود، در بخشهای مختلف جشنواره به عهده نخواهد گرفت.

تاریخ سینمای ایران در فیلم جدید مخملباف

«ناصرالدین شاه اکتور سینما» فیلم تازه محسن مخملباف است. این فیلم که نام قبلی‌اش «سینمای ایرون بود»، به بررسی تاریخ سینمای ایران می‌پردازد و با نگاهی طنز آلود سیر سینما را با تمام فراز و نشیبهایش دنبال می کند.

نیمی از این فیلم آرشیوی است و در سکانسهایی، بازیگران فیلمهای قدیمی در مقابل نمایش فیلم خود از پرده بیرون می آیند.

مخملباف برای جمع آوری فیلمهای آرشیوی و گفتگو با چند منتقد و کارگردان سفری هم به آلمان کرده است و درحال حاضر قسمتهای مستند و آرشیوی فیلم در حال تدوین است.

شایان ذکر است که عزت الله انتظامی، حمید جبلی و گروه زیادی از بازیگران قدیم و جدید در فیلم جدید مخملباف هنرنمایی می کنند.

در حاشیه فستیوال

از فستیوال هنر ایران، فیلمی هم تهیه می‌شود

به منظور ثبت مراحل پیشرفت کار در فستیوال هنر ایران، طی قراردادی، یك شرکت تهیه فیلم، با هماهنگی روابط عمومی از آثار انتخاب شده برای فستیوال، نحوه ساخت دکورها در کارگاه دکور، نصب، بسته بندی و انتقال آثار هنری، کار در دبیرخانهٔ فستیوال، تهیهٔ بولتن و موارد دیگری که در پیشبرد برنامه‌ها موثر می‌باشد، تصویر ویدئویی تهیه خواهد کرد.

با استفاده از این موارد و تصاویر دیگری که از انجام برنامه‌ها در دوسلدورف ثبت خواهد شد، قرار است فیلمی مستند تهیه و در اختیار مراکز مختلف داخلی و خارجی قرار گیرد. این فیلم ارزش خاصی برای معرفی تدارکات و برنامه‌های فستیوال خواهد داشت.

سخنرانی و بحث پیرامون فرهنگ و هنر ایران

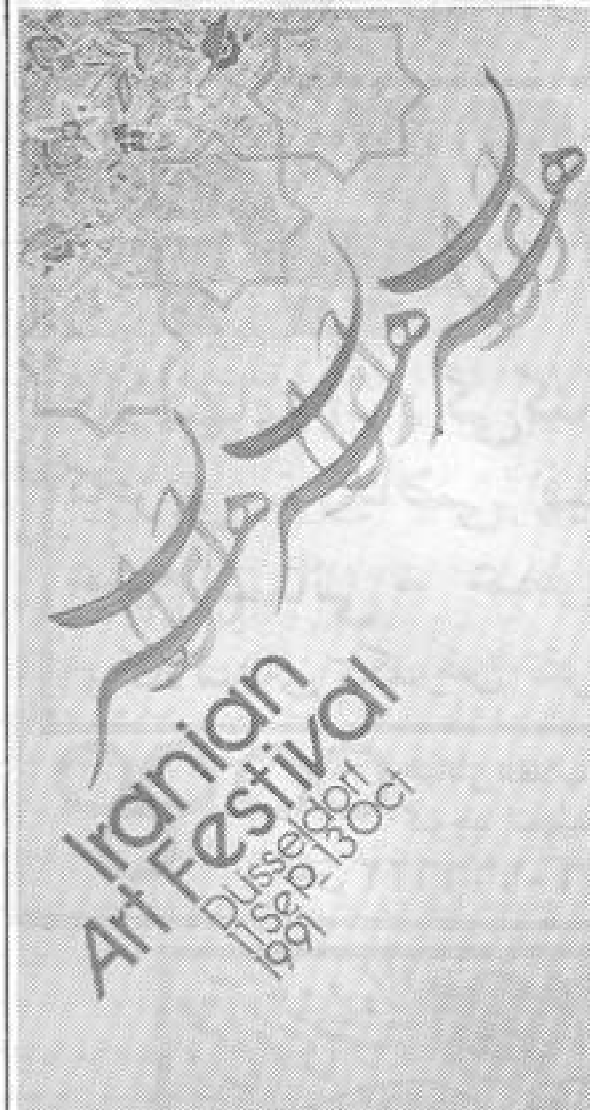
براساس جدول برنامه‌های فستیوال هنر ایران در تاریخ **چهاردهم مهرماه (16 Oct) ویژه برنامه‌ای به** منظور معرفی فرهنگ و هنر فولکلور ایران در سالن اجتماعات Landesmusume برگزار خواهد شد.

دراین برنامه جناب آقای فریدزاده رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در آلمان در باب هنر سنتی اسلامی ایران سخنرانی خواهد کرد و پس از آن به پرسش‌های مدعوین پاسخ خواهد گفت.

در بخش کارگاههای هنرهای تجسمی و سنتی فستیوال

بخش نمایشگاهی و کارگاههای هنرهای تجسمی و سنتی فستیوال هنر ایران که در محل (Landesmusume) **شهر دوسلدورف برگزار می شود، در برگیرنده مجموعه‌ای متنوع از هنرهای زیبا و اصیل** ایران است. هنرهایی که هریك با قدمت و غنی خویش جلوه گر نبوغ هنری و فرهنگ این سرزمین است.

در این بخش رشته های هنری چون خط ـ نقاشی با حضور استادان محمد احصائی ـ جلیل رسولی،



اسداله کیانی و نصراله افجه‌ای ـ نقاشی مینیاتور ایرانی استادان محمود فرشچیان، اردشیر تاکستانی، **هوشنگ جزی زاده، مجید مهرگان ـ علی اسفرجانی** (تکنیك سوخت) در قسمت سرامیك و سفال محمد مهدی انوشفر ـ مهدی قان بیگی در رشته طراحی فرش استاد رسام عرب زاده جمشید امینی دراین **نمایشگاه، و استاد عباس بلوکی فر به عنوان یکی از** استادان نقاشی قهوه خانه حضور خواهند داشت.

در بخش کارگاهی فستیوال هنر ایران که در قسمتی از فضای نمایشگاه دایر خواهد شد آقایان: طاهر امامی (معرق چوب) ـ صنیع خاتم شیرازی (خاتم کاری) ـ علی اکبر بهزادیان (خارك کار چوب) جواد چاهچی اصفهانی ساخت سازهای سنتی و محمدرضائی، معرق کاشی به فعالیت هنری خواهند پرداخت.

همچنین کارگاههای قالی بافی ـ زری بافی ـ قلمزنی نیز در طول مدت برگزاری فستیوال بازدید کنندگان را با نحوهٔ تولید این فرآورده های هنری آشنا خواهند ساخت.

هنرنمایی یوگسلاویها در تهران

۳۷ اثر لیتو گرافی (چاپ سنگی) هنرمندان معاصر یوگسلاوی تحت عنوان «گرافیك یوگسلاوی» در موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش گذاشته شد.

این نمایشگاه با همکاری متقابل سفارت یوگسلاوی و موزه هنرهای معاصر تهران برپا شده بود.

برگزاری کنسرت استادان موسیقی ایران در امریکا

مطلع شدیم که ازاواسط ماه سپتامبر (شهریور ماه) استادان: جلیل شهناز (سه تار) و محمد موسوی (نی) و محمد اسماعیلی (تنبك) به سرپرستی استاد فرامرز پایور (سنتور) در دو ایالت امریکا هنرنمایی خواهند کرد. ضمن آرزوی موفقیت برای این هنرمندان بزرگوار و ارجمند، امیدواریم در شمارهٔ آیندهٔ ادبستان بتوانیم خوانندگان عزیز را در جریان نحوهٔ برگزاری این کنسرت قرار دهیم.

جشنواره سراسری عکس کودك و نوجوان سوره برای دومین بار در تهران

دومین جشنوارهٔ سراسری عکس کودك و نوجوان سوره به همت واحد عکس حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی از ۲ الی ۱۰ آبان سال جاری در تهران برگزار خواهد شد.

هدف از برگزاری این جشنواره شکوفایی، رشد و هدایت استعداد عکاسان جوان و تبادل مفاهیم تصویری کاربردی عکس و همچنین آشنایی مسئولان و مربیان تربیتی با مسائل کودکان و نوجوانان است. جشنواره در سه بخش مسابقه و یك بخش جنبی به شرح زیر برگزار خواهد شد:

الف: بخش مسابقه

۱ـ بخش مسابقهٔ عکاسان کودك و نوجوان

عکاسان کودك و نوجوان تا ۱۸ سال می‌توانند با ارسال عکسهای خود با موضوعات آزاد در این بخش از مسابقه شرکت کنند.

۲ـ بخش مسابقهٔ عکاسی از کودکان و نوجوانان

عکاسان حرفه‌ای و آماتور می‌توانند با موضوعات زیر در مسابقه شرکت کنند:

- کودك در روند انقلاب اسلامی
- کودك و تعلیم و تربیت
- کودك و بازی
- کودك و کار
- کودك و خانواده
- چهرهٔ کودك
- کودك و فرهنگ (آئینهای عبادی، آداب و رسوم و...)

۳ـ بخش مسابقهٔ ویژه

با توجه به وضعیت آوارگی کودکان و بذل توجه به آنان، بخش ویژهٔ امسال به کودك و آوارگی اختصاص داده شده است و عکسها می‌توانند در برگیرندهٔ هر نوع آوارگی باشند.

ب: بخش جنبی

در این بخش نمایشگاه عکس و اسلاید و سمینار عکاسی برپا خواهد شد.

مقررات جشنواره:

۱ـ هر عکاس می‌تواند با ۱۰ عکس سیاه و سفید یا رنگی در ابعاد حداقل ۲۵×۲۰ و حداکثر ۴۰×۳۰ سانتیمتر در بخشهای مختلف بصورت تك عکس و مجموعه (۵ عکس) شرکت کند.

۲ـ عکسها باید تا تاریخ ۷۰/۶/۳۱ با پست سفارشی یا شخصاً به دفتر جشنواره: خیابان سمیه ـ تقاطع استاد نجات اللهی ـ شماره ۲۱۳ ارسال شده باشد.

تذکر: عکسهایی که بعد از تاریخ فوق به دفتر جشنواره تحویل شود در بخش مسابقه شرکت داده نخواهد شد.

۳ـ در صورت نیاز، ارائه نگاتیو عکسهای برگزیده به دفتر جشنواره الزامی است.

۴ـ عکسهای برگزیده ضمن برخورداری صاحبان آنها از جوایز ارزنده برای چاپ در کتاب و شرکت در نمایشگاههای داخلی و خارجی مورد استفاده قرار خواهند گرفت.

خانهٔ نیما به تاریخ پیوست

خانهٔ نیما یوشیج ـ پدر شعر نو ـ در یوش مازندران پس از مرمت و بازسازی به مرکزی فرهنگی تبدیل می‌شود.

ساختمان این بنا ۳۰۰ سال قدمت دارد و سازمان میراث فرهنگی در نظر دارد با خرید آثار خطی و چاپی شاعر در حفظ و نگهداری آنها بکوشد.

کوشش در راه حفظ آثار باارزش فرهنگی، عملی است شایسته تقدیر که سازمان میراث فرهنگی در راه تحقق آن گام برمی‌دارد.

«راه امام، پیام امام» در ترکیه

کتاب «راه امام، پیام امام» به زبان ترکی استانبولی به همت شرکت انتشاراتی «اندیشه» در ترکیه انتشار یافت.

در مقدمه این کتاب از بیانات حضرت امام(ره) به عنوان بهترین راه شناخت انقلاب اسلامی و خط امام یاد شده است.

جلد کتاب نیز مزین به تمثال مبارك امام خمینی(ره) رهبر کبیر انقلاب اسلامی است و گزیده‌ای از سخنان پربار آن حضرت در شش بخش جداگانه در این کتاب به چاپ رسیده است.

گفتنی است که به غیر از این کتاب، چندین جلد از آثار حضرت امام خمینی(ره) از جمله کتابهای «جهاد اکبر»، «ولایت فقیه»، «چهل حدیث» و ترجمه متن کامل «۱۲ پیام تاریخ‌ساز» آن حضرت به زبان ترکی استانبولی در ترکیه ترجمه و چاپ شده است.

جشنواره کودکان فرانکفورت و «مشق شب»

فیلم سینمایی «مشق شب» کار عباس کیارستمی به دلیل موضوع خاص خود در یك نمایش ویژه در جشنوارهٔ کودکان فرانکفورت به نمایش گذاشته شد.

جشنواره مذکور از روز ۱۲ تا ۲۲ شهریور سال جاری در آلمان برپا بود. شایان ذکر است که فیلم «مشق شب» تاکنون در چندین جشنواره بین المللی از جمله اولو، بزارو، روتردام، فیبا و همچنین آرشیو سینما تك سلطنتی بلژیك به نمایش درآمده و مورد توجه علاقه‌مندان سینما و منتقدین قرار گرفته است.

اصفهان، میزبان نخستین سوگوارهٔ شبیه‌خوانی

نخستین سوگوارهٔ سراسری شبیه‌خوانی (تعزیه خوانی) کشور امسال در اصفهان برگزار شد.

در این مراسم که به مدت سه روز از ۲۸ تا ۳۰ مرداد ماه سال جاری در دانشگاه اصفهان ادامه داشت، ۱۰ گروه برگزیده از سراسر کشور به اجرای برنامه پرداختند.

هدف از برگزاری این سوگواره ایجاد هماهنگی میان نسخه‌های مختلف تعزیه‌خوانی و نمایش محتوای واقعی زیباترین حماسهٔ تاریخ بشریت و همچنین آگاهی از نظرات شرکت‌کنندگان به منظور اجرای بهتر برنامه‌های شبیه‌خوانی در سطح کشور بود.

گلچینی از اشعار فارسی در اسپانیا

برای نخستین بار گلچینی از اشعار فارسی تحت عنوان «گلچین شعرای پارسی» به زبان اسپانیایی منتشر شد.

در این اثر که تألیف «رافائل کانسینوس اسنس» ادیب بزرگ اسپانیا ست گزیده هایی از غزلیات حافظ، رباعیات خیام و اشعاری از جامی، فردوسی، رودکی، نظامی، سعدی، عطار و.... به چشم می‌خورد. از نکات قابل ذکر در ترجمه این کتاب، حفظ محتوای سخن، صنایع شعری و ادبی است. ادیب اسپانیایی در مقدمهٔ کتاب مزبور نوشته است:

«سرزمین ققنوس که بارها از خاکستر خود باز زائیده شد، ادبیاتی خلق کرده که بازگو کننده فراز و نشیبها و توالی درخشش و انحطاط پی در پی تاریخ طولانی این سرزمین است. با این حال علی رغم همه این تغییرات گوناگون درخصوصیات ظاهری، ویژگی باطنی خود را که پایه روانشناسی اجتماعی و نبوغ ذاتی خود می‌باشد، حفظ کرده است.»



متن زندگی جاری در آثار افسانه مقدم

نمایشگاه تابلوهای نقاشی افسانه مقدم در گالری سیحون افتتاح شد و گروهی کثیر از علاقمندان به هنرهای تجسمی، خاصه دانشجویان هنرهای زیبای دانشگاه تهران از نمایشگاه استقبال کردند.

۱۷ تابلوی رنگ و روغن که آخرین کارهای افسانه مقدم است بر سینه ریز دیوار گالری به چشم می‌خورد و تابلوها، از متن زندگی جاری است و تصاویری را بر دیده می‌نشاند که خط های پخته با رنگهای شاد و وجدآور خود، گاه بیننده را به سیر در

رویاهای دور و دراز و یا طبیعت سرشار از امید و تلاش وا می‌داشت. گویی افسانه مقدم این بار کوشیده است تا ادراکات تازه‌ای را در زوایای آثار خود به تماشاگران القاء نماید...

۱۹ شهریور ماه روز پایانی برگزاری نمایشگاه بود.

مسیحیان آلمانی زیاد انجیل نمی‌خوانند

مسیحیان پروتستان آلمانی همانند کاتولیکها به ندرت کتاب مقدس خود را می‌خوانند و اغلب به آن بی توجهی می‌کنند.

۵۲ درصد پروتستانها هرگز کتاب مقدس خود را نمی‌خوانند و ۲۸ درصد آنان هم «گاهی» به آن دست می‌زنند و ۱۴ درصد هم به ندرت به سراغ کتاب مقدسشان می‌روند.

براساس گزارش موسسه نظرسنجی «امنید» آلمان در بن فقط ۵ درصد مسیحیان پروتستان آلمانی اظهار داشتند که غالباً به کتاب مقدس خود رجوع می نمایند.

این گزارش همچنین حاکی است توجه کاتولیکهای آلمانی به کتاب مقدسشان بیشتر از پروتستانها نیست. فقط ۷ درصد آنها غالباً به انجیل رجوع می کنند و ۱۸ درصد گاهی و ۲۴ درصد به ندرت انجیل می‌خوانند. نیمی از کاتولیکهای آلمانی اصلاً به انجیل توجه ندارند.

«گلهای آفتابگردان» ون گوگ در یك مزرعهٔ گندم

یك باغبان اسکاتلندی اثر گلهای آفتابگردان ون گوگ را با کاشتن ۲۵۰۰۰۰ گیاه تهیه شده در یك مزرعهٔ گندم به نمایش گذارد.

این تابلوی مشهور جهانی با ۷۵ متر طول و ۶۰ متر عرض در یك مزرعه گندم در نزدیکی مرز اسکاتلند، انگلیس پا به عرصهٔ ظهور گذاشته است.

تهران و برگزاری هیجدهمین اجلاس اتحادیه رادیو تلویزیونهای آسیا

هیجدهمین اجلاس گروه مطالعاتی خبر اتحادیه رادیو تلویزیونهای آسیا و منطقهٔ اقیانوس آرام (ABU) با شرکت ۱۳ کشور عضو از ۱۲ شهریور ماه به مدت سه روز در تهران برگزار می‌شود.

این اجلاسیه که هر شش ماه یك بار در یکی از کشورهای عضو تشکیل می شود، برای اولین بار پس از انقلاب اسلامی، در ایران برگزار خواهد شد.

هدف از تشکیل این اجلاس که به «آسیاویژن» معروف است، از بین بردن جریان یك طرفهٔ اطلاعات و اخبار از سوی کشورهای ابرقدرت و مقابله با انحصارات خبری است.

شایان ذکر است که صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، قبل از انقلاب نیز با این اتحادیه همکاری داشته است و این همکاری امروز نیز در زمینهٔ مبادلهٔ اخبار، فعالیتهای ورزشی، برنامه‌ای وخبری است.

کانون کارگردانهای سینمای ایران

اولین جلسهٔ مجمع عمومی «کانون کارگردانهای ایران» روز ۱۸ مرداد در سینما تئاتر کوچك تهران تشکیل شد.

در این جلسه ۹ نفر به عنوان اعضاء شورای مرکزی کانون انتخاب شدند، که به ترتیب آراء کسب کرده عبارتند از: رخشان بنی اعتماد، بهروز افخمی، ناصر تقوایی، علیرضا داور نژاد، یدالله صمدی، اصغر هاشمی، ابراهیم حاتمی کیا، محمد بزرگ نیا و داریوش فرهنگ.

در اساسنامه هدف از تشکیل این کانون، چنین ذکر شده است: «ارتقاء کیفی و کمی سینمای ایران، حمایت از حقوق مادی و معنوی اعضای کانون، ایجاد زمینه‌های مناسب برای تبادل اندیشه بین اعضای کانون، مشارکت در زمینه تدوین سیاستها و ایجاد ارتباط و بررسی زمینه همکاری با سازمانها در ایران و جهان».

شهریور ماه و کنگرهٔ بزرگداشت عمان سامانی

به مناسبت یکصدمین سالگرد وفات «عمان سامانی» حماسه‌سرای شعر عاشورایی، کنگرهٔ بزرگداشتی در ۲۷ و ۲۸ شهریور ماه جاری در شهرکرد و سامان، زادگاه وی برگزار می‌شود.

هدف از برگزاری این کنگره که به همت واحد ادبیات حوزه هنری و دفتر سازمان تبلیغات در چهارمحال بختیاری برگزار می‌شود، شناساندن آثار برجسته این شخصیت مهم ادبی است.

اشعار عمان سامانی را می‌توان، نقطه عطفی در شعر عاشورایی دانست و عاشورایی سرودن و شخصیت وی قابل تأمل و درنگ است.

جهت برگزاری این کنگره با یکصد تن از محققین، ادبا، شعرا و شخصیتهای فرهنگی و هنری ارتباط برقرار شده است و در این کنگره علاوه بر بخشهای شعرخوانی وسخنرانی برای اولین بار بخشی به عنوان نقد و بررسی ادبیات عاشورایی اختصاص دارد.

شایان ذکر است که به مناسبت تجلیل از عمان سامانی تمبر یادبودی انتشار می‌یابد و همچنین پیکرهٔ وی در زادگاهش سامان نصب خواهد شد.

پردهٔ آخر و دندان‌مار در جشنوارهٔ مونترال



«پرده آخر» ساخته واروژ کریم مسیحی و «دندان مار» ساخته مسعود کیمیایی در بخش «سینمای امروز و فردا» پانزدهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال به نمایش گذاشته می‌شود.

فیلم «پرده آخر» با شرکت در این جشنواره، اولین حضور بین‌المللی خود را در عرصه سینما رقم می‌زند. و نخستین ساخته بلند واروژ کریم مسیحی محسوب می‌شود.

فیلم دندان مار که چهارمین ساختهٔ مسعود کیمیایی است پس از انقلاب اسلامی، تاکنون در چند جشنوارهٔ بین‌المللی حضور یافته و موفق به کسب تقدیر نامهٔ ویژهٔ هیأت داوران جشنواره برلین شده است.

ادبیات

□ زبانشناسی و نقد ادبی
راجر فالر ـ رومن یاکوبسن ـ دیوید لاج ـ ترجمهٔ مریم خوزان ـ حسین پاینده ـ نشرنی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۲۱ ص ـ ۶۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ مسافر بی احتیاط
رنه بارژاول ـ ترجمهٔ عباس آگاهی ـ نشرنی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۳۲ ص ـ ۹۸۵ ریال ـ قطع رقعی.

□ شکوه سکوت
نویسنده: رویا بردبارخو ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۳۲ ص ـ قیمت: ۹۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ باورم کن سلیمان (مجموعه داستان)
نویسنده: مصطفی جمشیدی ـ ناشر: نشر افق ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۸۰ ص ـ قیمت: ۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ تفسیر غزلیات حافظ
تألیف: م ـ مستشاری ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۹۹ ص ـ قیمت: ۱۲۱ تومان ـ قطع وزیری.

□ پیرانه و پسینه (شعرهای منثور)
نوشته: ایوان تورگنیف ـ ترجمه: محمود حدادی ـ ناشر: نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۱ صفحه ـ قیمت: ۹۵ تومان ـ قطع رقعی.

□ پنجره‌های رو به دریا (مجموعه شعر)
نوشته: محمد حسین جعفریان ـ ناشر: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۴ ص ـ قیمت: ۳۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ حصر دل
نوشته: عبدالله گیویان ـ ناشر: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۷۲ ص ـ قیمت: ۲۱۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ جنگ پابرهنه‌ها
نوشته: رحیم مخدومی ـ ناشر: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ ۱۴۸ ص ـ قطع رقعی.

□ غلط ننویسیم
(فرهنگ دشواریهای زبان فارسی)
تألیف: ابوالحسن نجفی ـ ناشر: مرکز نشر دانشگاهی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۶۶ ص ـ قیمت: ۱۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ خاطرات هکتور برلیوز به قلم خودش
با مقدمه‌ای از: پیر ستیرول ـ مترجمان: محمد باقر احمدی ترشیزی و محسن الهامیان ـ ناشر: شرکت کتاب برای همه ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۲۸ ص ـ قیمت: ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ رستم و سهراب
حکیم ابوالقاسم فردوسی ـ خط: حسن سخاوت ـ تذهیب: جمال خرمی نژاد ـ مینیاتور زال و سیمرغ: اردشیر مجرد تاکستانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۱۳ ص ـ ۵۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ فنون شعر فارسی
تألیف: دکتر اسعاد عبدالهادی قندیل ـ ترجمهٔ فاطمه سوهانفکر ـ مؤسسه علمی اندیشهٔ جوان ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۰۲ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

اقتصاد

□ تئوری اقتصاد خرد (رهیافت ریاضی)
تألیف: جیمز ام. هندرسون ـ ریچارد ای. کوانت ترجمه: مسعود محمدی ـ ناشر: دفتر نشر فرهنگ اسلامی چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۴۹ ص ـ قیمت: ۳۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

ایدئولوژی

□ اسلام یا مارکسیسم (به ضمیمهٔ افسانهٔ اسلام چپ)
دکتر مصطفی محمود ـ ترجمهٔ سید هادی خسروشاهی ـ نشر خرم با همکاری مرکز بررسیهای اسلامی ـ قم ـ چاپ پانزدهم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۷۵ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

تاریخ

□ الماس کویر (جلد اول) (شرحی از وقایع تاریخی ارگ بم، از هخامنشیان تا زندیه)
زهرا اسعدپور بهزادی ـ ناشر: مؤلف ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۴۸ ص ـ ۲۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ اطلس تاریخی جمعیت جهان
کالین مک ایودی، ریچارد جونز ـ ترجمهٔ فریدون فاطمی ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۷۶ ص ـ ۲۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

دین

□ درسهایی از مکتب امام صادق (ع)
سید محمد تقی حکیم ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ هفتم ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۴۴ ص ـ ۴۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ ما چه می گوییم
سید قطب ـ ترجمه و تفصیل هادی خسروشاهی ـ ناشر: دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ بیستم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۰ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ معارف اسلام (در سورهٔ یس)
تألیف: استاد مظاهری ـ ناشر: انتشارات شفق ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۳۵ ص ـ ۷۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ توحید (در نظام عقیدتی و نظام ارزشی اسلام)
تألیف: استاد محمد تقی مصباح یزدی ـ ناشر: انتشارات شفق ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۲۰ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ خانواده و مسایل نوجوان و جوان (جلد ۱ و ۲)
تألیف: دکتر علی قائمی ـ ناشر: انتشارات شفق چاپ پنجم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۷۸+۲۴۳ ص ـ جلد اول ۷۰ تومان جلد دوم ۶۵ تومان ـ قطع وزیری.

□ اخلاق اسلامی در اردوها و محیطهای جمعی
تألیف: محسن غرویان ـ ناشر: انتشارات شفق

□ بانوی نمونه اسلام فاطمه زهرا علیها سلام
تألیف: ابراهیم امینی ـ ناشر: انتشارات شفق ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۳۷ ص ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

☐احکام بانوان و مادران
(طبق فتاوی و نظریات حضرت امام خمینی (قدس سره)
تألیف: عبدالرحیم موگهی ـ ناشر: انتشارات شفق ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۰ ص ـ قیمت: ۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

☐شنیدنیهای تاریخ یا ۷۰۰ داستان از مرحوم فیض کاشانی.
تألیف: سید مهدی شمس الدین ـ ناشر: انتشارات دارالنشر ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۶۸ ص ـ قیمت: ۲۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

روانشناسی

☐ لکنت زبان نظریه‌ها و درمان
یاور دهقانی هشتچین ـ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۸۴ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

سیاست

☐گورباچف و امنیت اروپا
گزارشی از: گروه استراتژی اروپا ـ ترجمه: علیرضا طیب ـ ناشر: نشر قومس ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۱۴ ص ـ قیمت: ۸۰ تومان ـ قطع رقعی.

☐پیکار گورباچف
نوشته: مارشال گلدمن ـ ترجمه: حسین حکیم‌زاده جهرمی ـ ناشر: فرهنگ معاصر ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۸۵ ص ـ قیمت:۱۴۵ تومان ـ قطع رقعی.

☐سه گزارش (پیرامون ملی شدن صنعت نفت ایران)
مؤلف: سرهنگ غلامرضا نجاتی ـ شرکت سهامی انتشار ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۷۵۰ ریال ـ ۱۵۲ ص ـ قطع وزیری.

علمی

☐آمار ریاضی
تألیف: جان فروند، رانلد والپول ـ ترجمه: دکتر علی عمیدی، دکتر محمد قاسم وحیدی اصل ـ ناشر: مرکز نشر دانشگاهی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۰۹ ص ـ قیمت: ۳۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

☐ریاضیات پایه (ریاضیات پیش‌دانشگاهی)
تألیف: ب.ب. گوپتا، ج.س. مالك ـ ترجمه: اسدالله منجمی، رمضان نوروزی ـ محسن تقوی‌طلب ـ ناشر: دانشکده علوم بانکی، بانك مرکزی جمهوری اسلامی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۰۰ صفحه ـ قیمت: ۱۰۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

منبع

☐ زلزلهٔ گیلان به روایت مطبوعات

تهیه و تدوین: محمد تقی پور احمد جکتاجی، سارا خدیوی فرد، احمد قربانزاده ـ ناشر: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی گیلان ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۳۶ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ قطع رحلی.

هنر

☐ کمال هنر (احوال و آثار محمد غفاری کمال‌الملك)
احمد سهیلی خوانساری ـ انتشارات علمی و انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۶۷ ص ـ ۹۰۰۰ ریال ـ قطع رحلی.

نشریات تازه

☐ ماهنامهٔ گل آقا (نشریه طنز سیاسی، اجتماعی و اقتصادی)
شمارهٔ اول ـ سال اول (از ۱۵ مرداد تا ۱۵ شهریور ۱۳۷۰) ـ ۲۵ تومان.

اولین شمارهٔ ماهنامهٔ گل‌آقا با جدیدترین و خواندنی‌ترین طنزهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی به جرگه نشریات پربار ایران پیوست.

اولین شماره این نشریه ماهانه نشان داد که مانند هفته نامهٔ گل آقا، گامی بزرگ در جهت ارتقاء واعتلای معلومات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و مهمتر از همه فرهنگی مردم ایران برداشته است.

نخستین شمارهٔ ماهنامهٔ گل‌آقا به آثار: کامران باقر، محمد پورثانی، ابوالقاسم حالت، علی پروین، سکینه حیدری، کیومرث صابری، احمد عربانی، پروین کرمانی و دهها طنزپرداز دیگر مزین شده است.

برای کیومرث صابری طنزپرداز بزرگ ایران، که از کار و فعالیت گسترده و چشمگیر در عرصهٔ مطبوعات لحظه‌ای از پای نمی‌نشیند آرزوی توفیق روزافزون داریم.

☐ دریچه گفتگو
شماره اول ـ مرداد ۱۳۷۰ ـ ۴۴ صفحه ـ ۳۰۰ ریال

اولین شماره «دریچه گفتگو» ماهنامهٔ فرهنگی، اجتماعی، علمی، آموزشی منتشر شد.

گزارش سمپوزیوم «عوارض عصبی ـ روانی ناشی از جنگ»، کنگره نظامی در آینه اساتید، گزارشی از دانشجویان مشروطی دانشگاه صنعتی شریف، سرمایه داری ملی و بن بست‌های اجتماعی در مصاحبه با دکتر ابراهیم رزاقی، لحظه شمار کودتای ۲۸ مرداد، مصاحبه با دکتر میرجلال‌الدین کزازی، یوگسلاوی آوردگاه منازعات ملی و... از جمله مقالاتی است که در اولین شماره «دریچه گفتگو» خودنمایی می کنند.

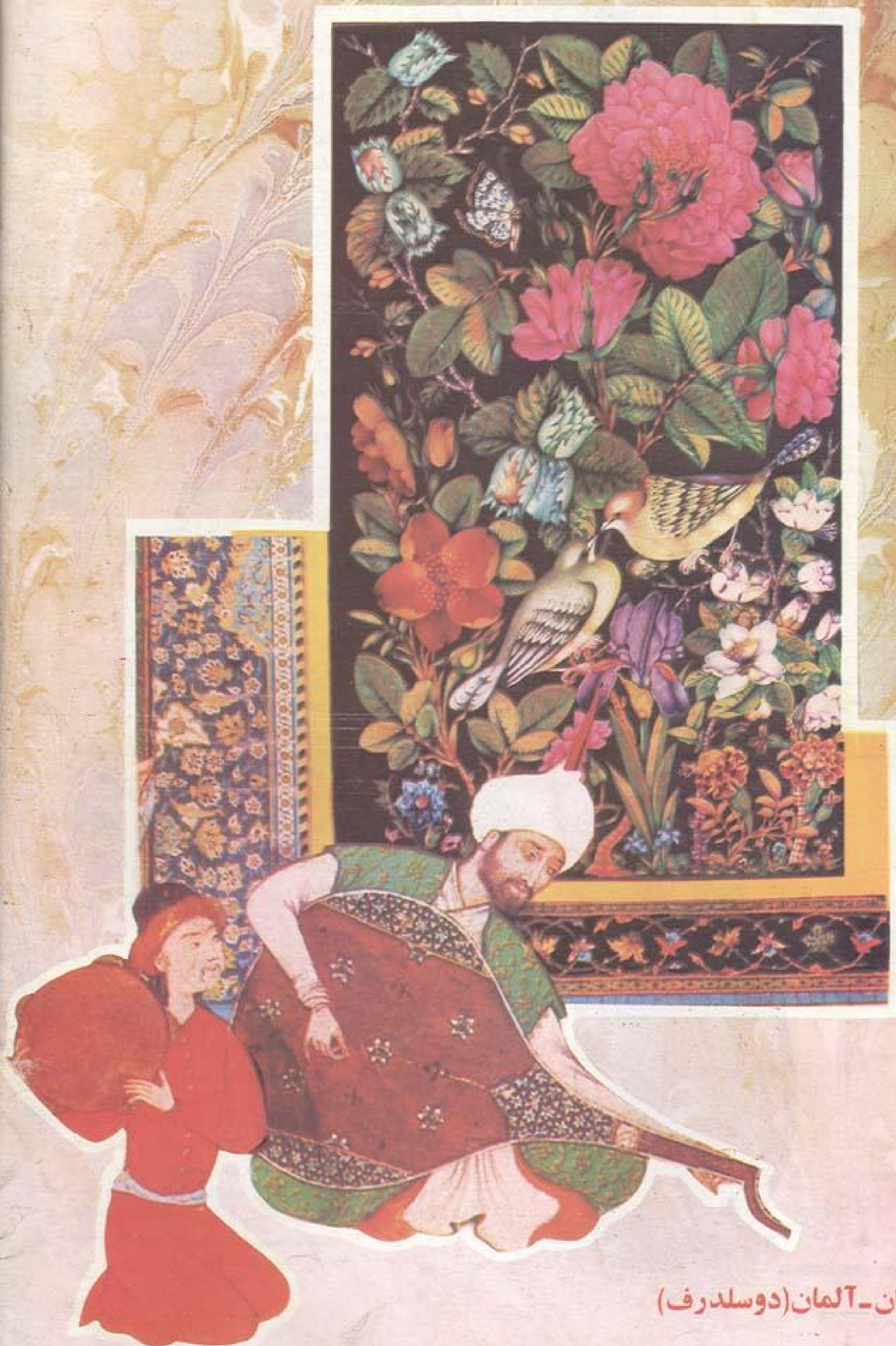
☐فهرست مندرجات مجله‌های جاری (مرکز نشریات علمی و فرهنگی)
سال اول ـ شماره صفر ـ مرداد ماه ۱۳۷۰ ـ بهاء: ۲۵۰ ریال.

«فهرست مندرجات» ماهنامه‌ای است که به همت «دبیرخانه هیأت امنای کتابخانه‌های عمومی کشور» انتشار یافت.

ماهنامهٔ «فهرست مندرجات» منعکس کنندهٔ مندرجات بیش از ۲۵۰ نشریهٔ انتخابی از میان صدها نشریه داخلی و هزاران نشریه خارجی است. ملاك اصلی انتخاب مقالات، استحکام و اعتبار علمی و فرهنگی نشریات بوده است.

نشریات در «فهرست مندرجات»، با اندك تسامحی، برحسب ترکیبی از تقسیم گسترده موضوعی و سیستم الفبایی درون آن و بر اساس طرح طبقه‌بندی دهدهی دیویی تنظیم شده است.





نمایشگاه هنر ایران ـ آلمان (دوسلدرف)